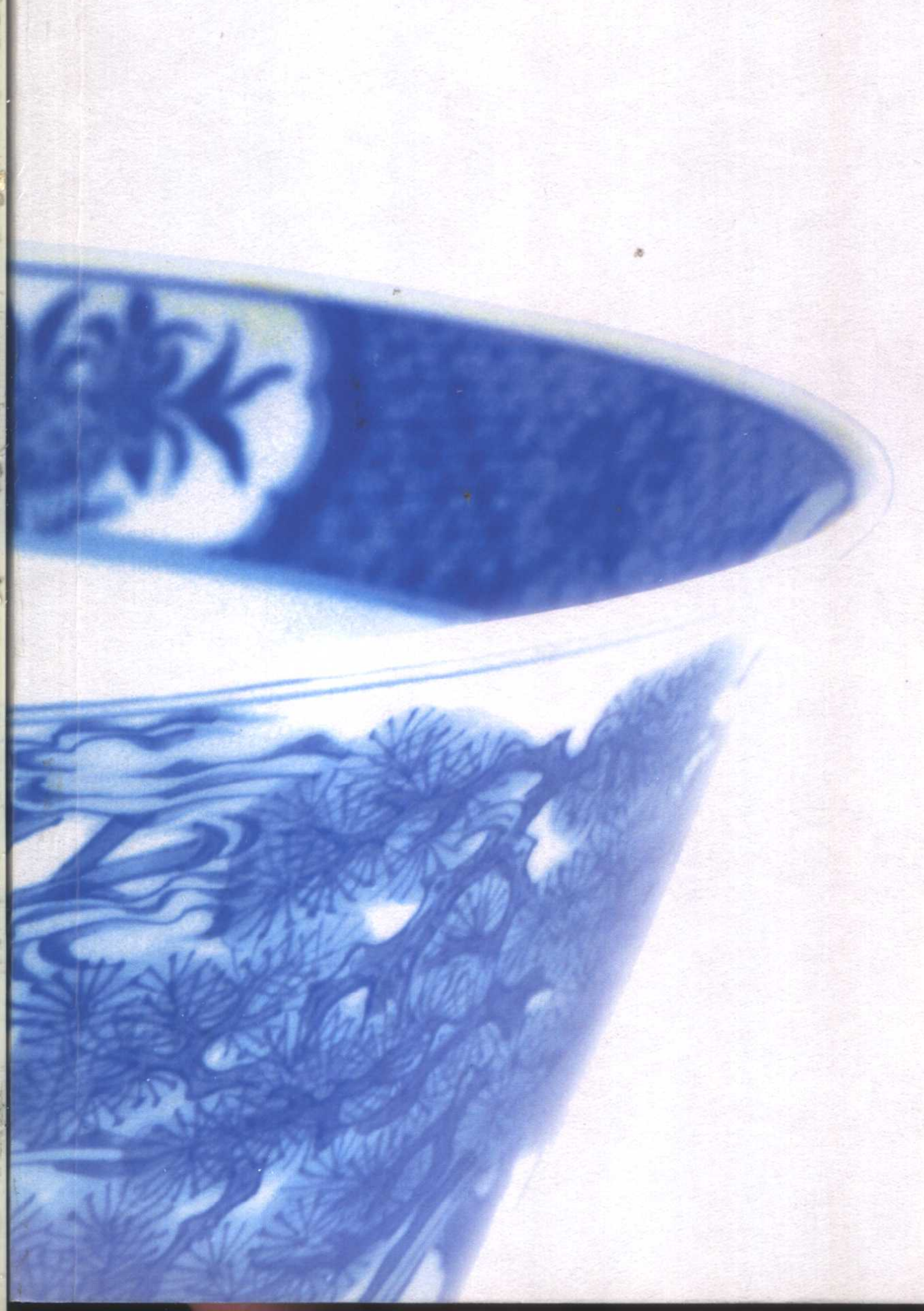
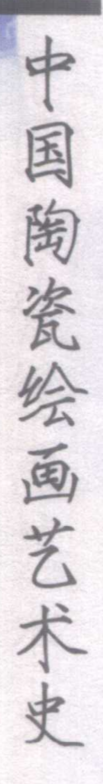
中国陶瓷绘画艺术史



孔六庆 著

东南大学出版社

责任编辑：刘庆楚
封面设计：姚翔宇





ISBN 7-81089-104-9
J·12 定价：50.00元



中国陶瓷绘画艺术史

孔六庆 著

东南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

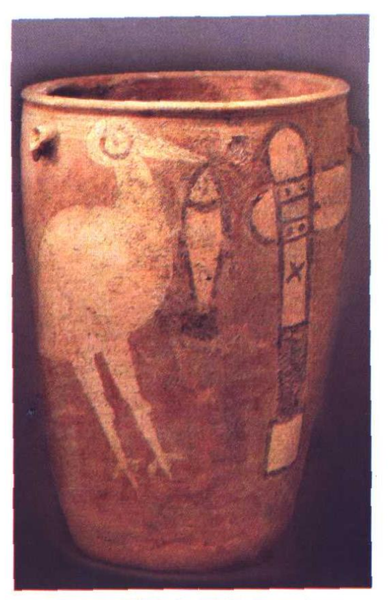
中国陶瓷绘画艺术史/孔六庆著. —南京:东南大学出版社,2003.12

ISBN 7-81089-104-9

Ⅰ.中… Ⅱ.孔… Ⅲ.陶瓷-绘画-研究-中国
Ⅳ.①J527 ②TS93

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第015949号

东南大学出版社出版发行
(南京四牌楼2号 邮编210096)
出版人:宋增民
江苏省新华书店经销 江苏省扬中市印刷有限公司印刷
开本:890mm×1240mm 1/32 印张:12 彩版:16 字数:370千字
2003年12月第1版 2004年4月第1次印刷
印数:1~3000册 定价:50.00元
(凡因印装质量问题,可直接向发行科调换。电话:025-83795801)



彩图 1 彩陶缸绘鹳鱼石斧图



彩图 2 彩陶钵绘五鱼纹



彩图3 四圈纹彩陶歪脖壶



彩图 4 青釉山鸡纹壶



彩图5 青釉山雀纹壶



彩图6 青釉山水纹瓷罐


彩图7 磁州窑虎纹枕


彩图8 磁州窑白地黑花童子垂钓枕

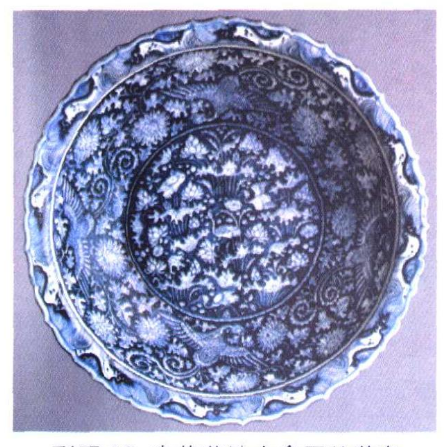

彩图9 磁州窑红绿彩水禽纹碗



彩图 10 青花云龙象耳瓶



彩图 11 青花莲池水禽纹罐



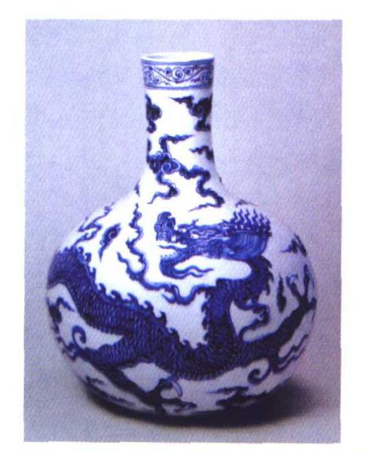
彩图 12 青花莲池水禽图棱花盘



彩图 13 洪武青花云龙纹盘



彩图 14 永乐青花园景花卉纹盘



彩图 15 宣德青花云龙纹天球瓶



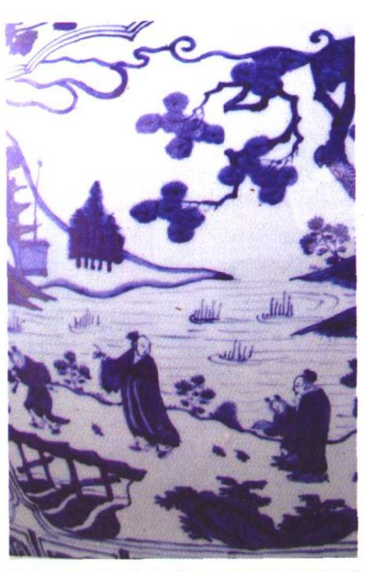
彩图 16 成化青花庭院仕女图盘



彩图 17 弘治青花茅山道士图筒炉

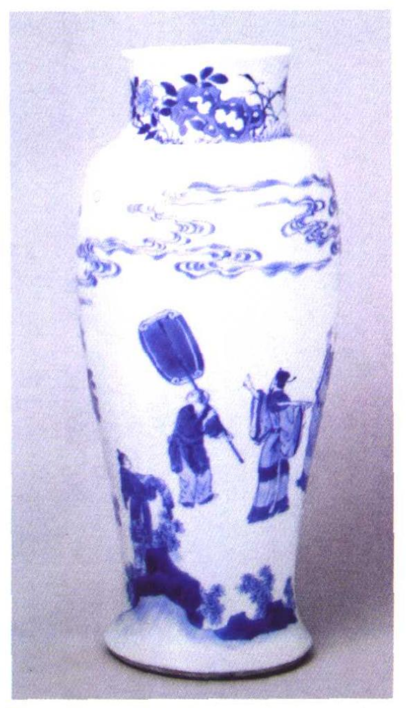


彩图 18 隆庆青花莲生贵子团花纹碗


彩图 19 嘉靖青花四爱图盖罐局部


彩图 20 顺治青花加官图盘局部


彩图 21 康熙青花祝寿图棒槌瓶局部


彩图 22 康熙青花指日高升图观音尊



彩图 23 康熙青花高士赏古图盘



彩图 24 康熙青花人物图盘



彩图25 康熙青花抚婴图盖罐



彩图26 康熙青花山水人物图凤尾尊



彩图 27 康熙青花山水人物图长方花盆



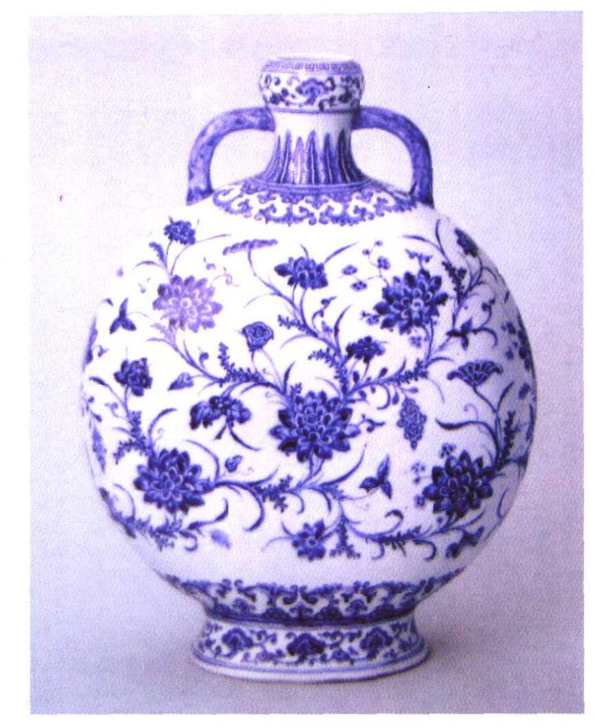
彩图 28 雍正青花山水人物图瓶



彩图 29 乾隆青花异兽图灯笼尊



彩图 30 雍正青花梅鹊纹背壶



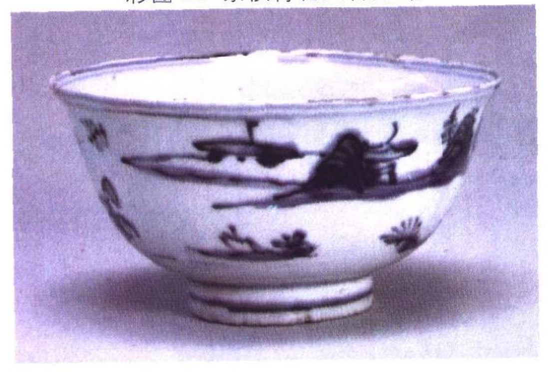
彩图 31 雍正青花缠枝花纹双耳扁壶



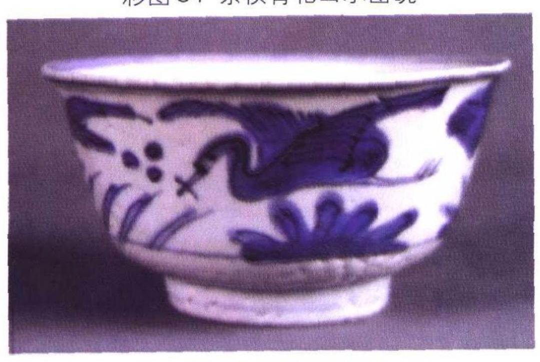
彩图 32 天启民窑青花草虫碗



彩图 33 崇祯青花人物方碟



彩图 34 崇祯青花山水图碗



彩图 35 天启青花飞鹤纹碗



彩图 36 天启青花折枝花鸟纹碗

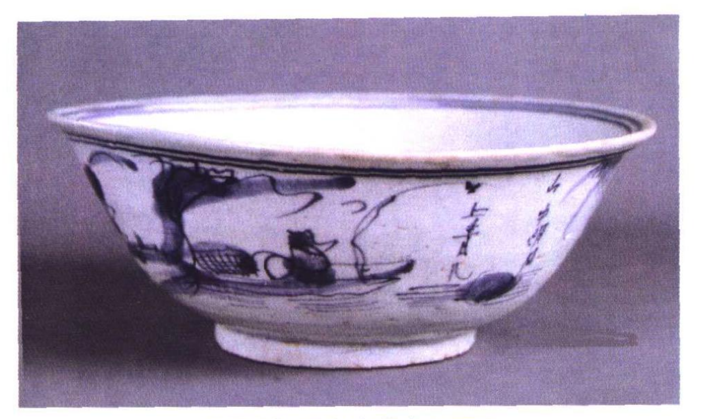


彩图 37 天启青花折枝花鸟纹碗



彩图 38 天启青花松梅纹碗





彩图 39 天启青花渔舟图碗



彩图 40 天启青花水草鱼跃图碗



彩图 41 万历斗彩灵芝纹杯



彩图 42 万历五彩亭台人物图盘



彩图 43 万历五彩鸳鸯莲花纹盘



彩图 45 康熙五彩山水人物图缸

彩图 44 康熙五彩渔家乐图棒槌瓶



彩图 46 康熙五彩渔舟唱晚图盘



彩图47 康熙五彩雉鸡牡丹纹棒槌瓶



彩图 48 康熙五彩花鸟纹盘



彩图 49 康熙五彩加金花鸟纹盘



彩图 50 康熙五彩花蝶纹盘



彩图 51 康熙五彩花蝶纹杯



彩图 52 康熙五彩东青釉描金花鸟纹花盆



彩图 53 康熙五彩东青釉花果纹盖碗





彩图54 康熙五彩竹雀纹笔筒



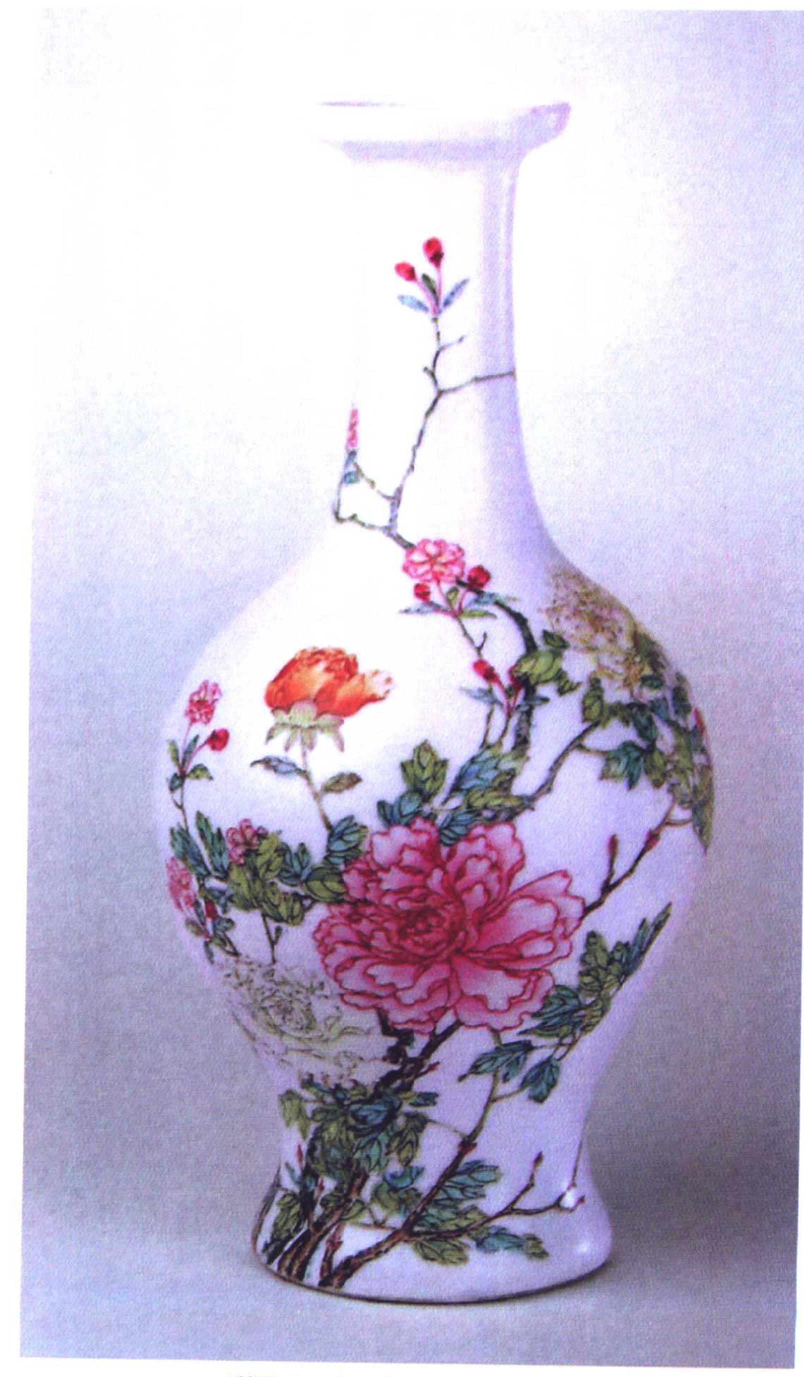
彩图55 雍正珐琅彩雉鸡牡丹图碗



彩图 56 雍正珐琅彩梅花牡丹图碗



彩图 57 雍正粉彩八桃图天球瓶(局部)



彩图 58 雍正粉彩牡丹纹盘口瓶



彩图 59 雍正粉彩仕女对弈图瓶



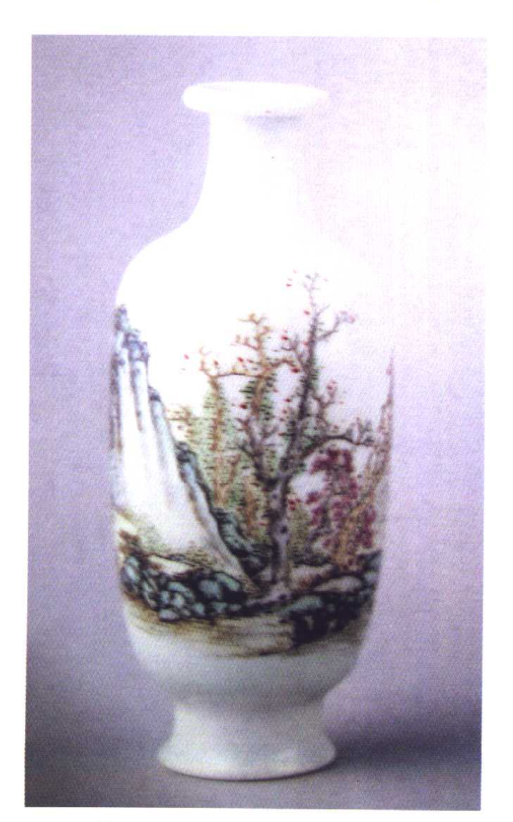
彩图 60 雍正粉彩过枝九桃图大盘



彩图 61 雍正粉彩西厢人物图盘



彩图 62 雍正粉彩花蝶纹折腰碗



彩图 63 程门浅绛彩山水瓷瓶



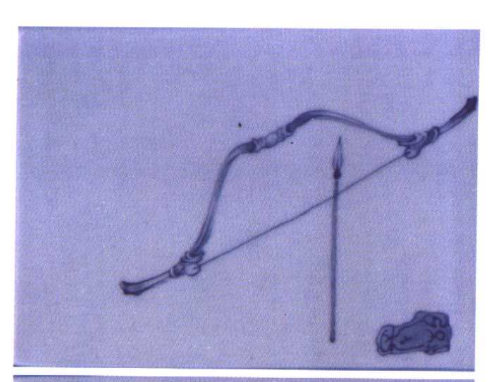
彩图 64 程言浅绛彩山水花鸟图瓶

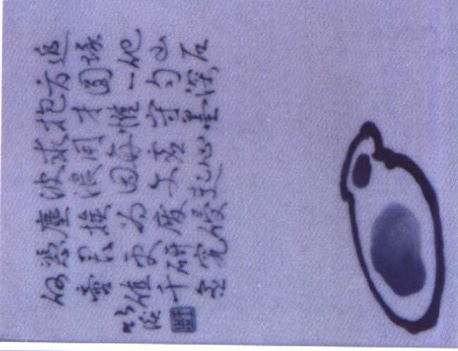


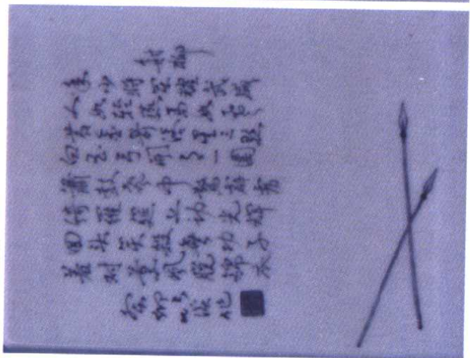
彩图 65 荷兰风情咖啡壶(局部)

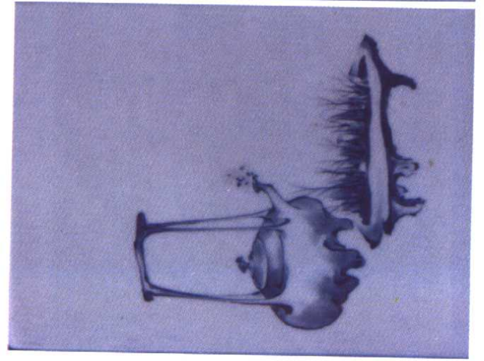


彩图 66 西欧室内休闲盘(局部)









彩图67 王步青花清赏四方瓶

土火相生的艺术

张道一*

人们接触单纯的事物容易司空见惯，习以为常。诸如舀水抟泥和用火烧食之类，已经熟识了数万年，但是当发现泥巴在火中可以烧得坚硬时，却是一种惊奇，并且用这种办法做出了盛水的器皿。这种做法也已相沿达数千年之久，并成为人类从游猎转向农耕的重要标志。现代的历史学家和科技史家对此进行定性，说是远古的石器属于物理性质，烧制陶器则是化学的开端。当中国人发明了瓷器并将其技艺精进之后，便以"陶瓷"连称，它也成为百工之艺的佼佼者，不仅一代一代的能工巧匠为之操劳献身，各种艺术的表现也都聚集到上边来。到这时候，谁是显像，谁是载体，已经很难说得清楚。因为你中有我、我中有你了。

最初，在一个陶罐上塑个人头，或是刻个动物，当然是塑即塑，刻即刻，因为都是附丽于陶罐上，明显不同于独立的雕塑作品。绘画也是如此，虽然颜料（色素）不同，却都是用笔画的，而且效果别具一番情趣，但它仍然是依附于罐子上、瓶子上。类似的情况也见于别的艺术。譬如说诗人写了一首诗，音乐家拿去谱上曲，唱开来了；因为唱是流传的形式，通常也就称作歌曲。这是一般而言。相反的例子也有，譬如说国画家画扇面，尽管扇子是实用品，由于画者未变，只是构图上作了适应，这适应反而成了绘画的一种形式。

艺术的多样化始终是艺术发展的一条主脉，而相互间的结合则

---

* 张道一：东南大学艺术学系教授，博士生导师；原国务院学位委员会艺术评议组召集人。

是创造新形式的一个重要途径。由此便遇到一个名称问题。两千多年前的荀子说过:“异形离心交喻,异物名实玄纽。”意思是说,事物的形状不同,如果没有确切的名称,只能纠缠不清;事物的实质不同,如果没有确切的名称,势必概念扭结。他又说:“名无固宜,约之以命,约定俗成谓之宜,异于约则谓之不宜。名无固实,约之以命实,约定俗成谓之实名。名有固善,径易而不拂,谓之善名。”事物的名称并不是一开始就合宜的,而是由人们互相约定一个名称,用习惯了,用长久了,也就认为是合宜了。同样,什么名称代表什么实物,也不是一开始就固定的,都是经过了约定俗成。所谓“名有固善”,即是说实物的名称易于通晓,不会误解,就是个好名称。

我们日常事物中的很多称谓并非是统一定名的,更不可能按照一个标准。譬如说绘画,在古代,画就是画,因为只有一种形式,不存在是什么样的画。自从引进了西方的绘画,便有了国画和西画之分。西画也曾经叫洋画,现在称为油画。这本是很自然的事,可是竟有人指责国画不科学,好像改成“水墨画”就科学了。这是一种很幼稚的观念。有人把艺术的分类看得很简单,甚至企图统一定名;实际上通过分类可以认识事物的性状,甚至能够看出同一事物在不同方面的特点。六合空间,角度不同,不是有助于深刻地认知事物吗?我们还没有真正意义的“艺术分类学”的研究,如果能从不同的角度进行排比,相互对照,对于艺术的理解就大不一样了。

孔六庆君是个勤于思考的人。他别具慧眼,写了一部《中国陶瓷绘画艺术史》。顾名思义,前提很明确。它是中国的,又是陶瓷的;换句话说,它不是一般的绘画,而是绘画在陶瓷上的一种特殊表现。因为是属于中国的,在中国传统的艺术中这种现象太多了。现在出现了一种新提法,叫做“边缘学科”、“交叉学科”。一个新学科的建立当然要复杂得多,但是这种边缘和交叉的现象却古已有之,不是什么新鲜事物。正因为如此,在陶瓷上画人物、画山水、画花鸟才被当作自然的事。也因为数量太多了,形成陶瓷艺术的不可小视的方面,所以才引起了六庆君的关注。它表明学者眼光的敏锐,也是研究者的责任。在陶瓷上作画与在画纸上作画是大不一样的。

不仅有平面和立体的差别，其材料也不同，技法也有种种特殊的要求。因为陶瓷是土与火的艺术，它是在烈火中炼出来的。这里不但有研究的特性问题，也存在着艺术的定位问题。

“陶瓷绘画”作为一个词组，是由“陶瓷”和“绘画”组合起来的。两者的关系，既是结合，又是制约和限定。因此，陶瓷绘画不是绘画的一个画种，就像舞台美术不属于美术一样。舞台美术是戏剧的一部分，它是综合艺术的一个有机体；陶瓷绘画是陶瓷艺术的一部分，它是器物的一个有机体。研究的分类与艺术的一般分类不同，其目的是为了深入探讨，既是为了作者和设计者通达其理而得心应手，有助于新的创造；也是为了欣赏者和使用者看懂艺术的门道，提高自身的素养。艺术成就和艺术鉴赏的高下之分，往往就是这样形成的。

中国的陶瓷源远流长，数千年的文化积淀颇有深不可测之感。从专业的角度看，它又是一个广阔的天地，需要研究的问题很多。“文革”之前我曾经写过一本《中国陶瓷装饰方法六十种》，其中也有关于陶瓷绘画的。那是带学生到陶瓷厂去实习所做的笔记，其中有读书的摘引、历史的资料、访谈的记录、操作的心得、作品的分析，回想起来还是很丰富的；遗憾的是，在那场风暴中被“抄家”抄走了。所以，当我读到六庆君的这部著作，颇带着几分伤感，但主要的是看到了后有来者。文化的巨流是谁也阻挡不住的。是为序。

独具品格的陶瓷绘画

杨永善*

陶瓷艺术是通过造型和装饰的形式特征表现的，亦是利用材料和技术为基础实现的。陶瓷装饰既从属于造型，二者结合构成完整的艺术效果；陶瓷装饰又具有相对独立的表现形式，在立体造型上展开平面的纹样和图画。

中国传统陶瓷装饰艺术是一个丰富多彩的领域，在艺术表现手法、工艺技术、风格形成等方面，都有独特的表现。它自成体系沿着本身的规律发展，不断从其它工艺美术中借鉴并加以融合，可以明显地看到既有青铜器和漆器的影响，也流露着织绣和染缬的意蕴，还隐现着石刻和金银器纹样的韵味，以及昭示着中国画和木板画的格致，可谓广泛吸纳厚积薄发，使陶瓷装饰表现形式多样，艺术内蕴丰富，成为世界上绝无仅有的一种装饰艺术和绘画形式，在美术发展史上写下了特有的篇章。

陶瓷装饰形式是多样的，除去造型自身的装饰性之外，最主要的装饰形式有图案、绘画、浮雕和颜色釉等类型；就装饰工艺而言，方法最为多样，诸如刻划、戳印、拍印、贴塑、镂雕、敷盖等。

装饰手法的不断创造与丰富，是随着时代的科学技术和文化艺术的发展而出现的，没有相应的装饰材料和装饰工艺来保证，陶瓷装饰设计构思是不可能实现的。同样，装饰艺术风格的演变和多样化，如果没有已经出现或是正在发展的艺术形式的影响，陶瓷装饰

* 杨永善：清华大学美术学院教授、博士生导师；国务院学位委员会艺术评议组成员。

的发展也很难逾越单一化的模式。应该说，陶瓷装饰艺术的发展不是孤立的，而是像一条长河，在进程中汇集众多支流，才变得越来越宽阔深远。

综观中国陶瓷艺术，在装饰方面非常明显地感到与外国陶瓷装饰的区别，无论是在样式、色彩、结构、形态诸方面，都有着很大的差异。产生这种差异的原因是多方面的，除去传统工艺图案的影响之外，还有更重要的原因，那就是中国传统陶瓷装饰中的绘画表现方式，完全不同于外国陶瓷装饰中的绘画表现方式。也就是说，独具风格特点的中国绘画，对陶瓷装饰有着深远的影响，因而才会形成与众不同的装饰理念和表现方法。

中国绘画工具毛笔、墨、砚和颜料，基本构成要素的线条和笔墨，所表现的画意和韵味在陶瓷上都能得到较好的体现，比较接近陶瓷装饰工艺材料和技法，二者很容易过渡和转换。西方油画虽然也能够用新彩描绘，但其表现力和艺术效果相去甚远，而且掌握技艺的难度也很大，所以很难形成相对独立的陶瓷绘画。

中国画这种艺术形式，能够适应在陶瓷装饰方面加以表现，无论是釉上还是釉下，也无论是写意还是工笔，都能获得很好的艺术效果。同时，在与材料和工艺结合过程中，中国画的艺术效果出现了新的嬗变，形成独具品格的陶瓷艺术装饰语言。在中国古代从事陶瓷装饰的匠师们，从小受中国画的熏染，这里包括年画、门神和民间美术的影响，或是能够掌握一定的中国画的描绘能力，用在陶瓷装饰上，自然要展现出来。

中国绘画对陶瓷装饰的影响是深远的，邓白先生曾经写到："瓷器的彩绘装饰，自从吸收了绘画的技法以来，使它得到了惊人的发展，不论青花、五彩等彩瓷，出现了绘画风的装饰之后，便发生了崭新的面貌。"(《邓白美术文集》，浙江美术学院出版社，1992 年 7 月版，第 69 页)

从陶瓷器上出现绘画性的装饰，进而发展形成独立存在的陶瓷绘画，二者都与中国绘画有着紧密关系，但又有着重要的差别。

陶瓷器物上的绘画性的装饰，也可以讲是指陶瓷装饰的绘画

风，不同于单独存在的绘画形式，对器物造型有一定的从属性，是在三度空间的立体造型上加以描绘的，不同于在平面的瓷板上画画；还要考虑适应造型的起伏变化，选择最佳的装饰部位，设想在立体造型上多视角的艺术表现效果。所以，陶瓷装饰中的中国画构图，不同于册页和卷轴，要根据造型的形态来处理。

陶瓷绘画则是指在两度空间的平面瓷板上进行的纯绘画创作表现，是作为一幅画独立存在，而不是器物上的装饰纹样，与一般的中国画本质是相同的，不用考虑对器物造型的适应，表现形式没有太大的区别，只是材料和表现技巧有一定的变化。在瓷质的表面上，寻求符合工艺特点的处理手法，最终还是作为一幅画供人们欣赏。

由于陶瓷绘画装饰是以瓷质表面为载体，用笔和用色与国画存在着一定差异，例如釉下彩的青花分水，虽与在宣纸上染墨有相近之处，但同时又存在不同的方法与效果。正因为如此，形成了青花分水的纹理，它不同于山水画的皴法，表现出陶瓷艺术的工艺美的特征。

陶瓷装饰中的五彩，受木板插图和年画的影响，同时还可以看到陈老莲的画风，形成民间工艺美术强烈的色彩和装饰性。粉彩的写实风格，细致入微的描绘技法，清秀淡雅的意蕴，反映出对恽南田、蒋廷锡的师法；山水题材的瓷器装饰，多是在汲取“四王”表现技法的基础上，广泛融入更多山水画家的构图、设色和皴法，形成瓷器绘画装饰的艺术语言。

陶瓷绘画不断丰富，成为中国陶瓷装饰艺术的一个重要构成部分，特别是在明、清两代最为突出。

中国陶瓷绘画装饰很早就已出现，时间久远，风格多样，比较明确的表现是在唐代长沙窑瓷器上，之后的宋代北方民间陶瓷，到元、明、清的青花、五彩、粉彩以及珐琅彩等，可以说在连续不断的发展中丰富起来，形成了独具品格的一种艺术形式。继承和发扬中国的传统陶瓷艺术，对陶瓷绘画装饰的研究是十分必要的，有许多值得继承和借鉴的，其中包括技术和艺术诸多方面。

孔六庆先生长期从事陶瓷艺术设计和国画的教学及研究工作，正是因为他所从事的专业，使他的研究选题从陶瓷绘画切入。他所关注的陶瓷绘画，涵盖了陶瓷器物上绘画装饰和脱开器物造型的平面陶瓷绘画。他的著作材料是很丰富的，系统而深入地论述了中国陶瓷绘画发展的历史状况，并对每一历史时期的具体作品进行有针对性的分析，对于学习和研究中国陶瓷艺术史，或是学习陶瓷艺术设计，都是具有启发和参考价值的。我想，这可能是目前出版的第一本以中国陶瓷绘画作为专题，研究中国陶瓷艺术的著作。

孔六庆先生多年来孜孜不倦地研究中国陶瓷艺术发展中的问题，发表了多篇论文，十几年前我就读到他写的陶瓷专业文章，文如其人，清晰地感觉到他是一位治学严谨、认真刻苦的人。我阅读这本《中国陶瓷绘画艺术史》，收获很多，颇受启发。他帮助我们进入陶瓷绘画的世界里，深入认识中国陶瓷艺术特点表现的一个方面；也使我们看到，绘画艺术一经与材料、技术相结合，会产生很大的变化，出现新的艺术风格。我作为这本书未出版前的读者，写下在阅读和学习过程中的感想和认识，权且为序。

目　录

绪　论

中国,是具有七千多年陶瓷艺术历史的古国。在人类文化史上,中国陶瓷艺术占有不可忽视的一席位置,作为科学与艺术结晶的代表,中国文化因陶瓷艺术的灿烂而增色,西方世界亦因中国陶瓷艺术的美而认识中国。作为陶瓷装饰主要手段之一的陶瓷绘画,曾在中国历史的源头首先启动了中国绘画史,又在中国绘画高度成熟以后,利用中国绘画成就,在瓷器表面开辟了不同于颜色釉的另一种美的境界。这是将科学技术与绘画艺术融为一体的一种陶瓷艺术美的典范。早在宋元时期,陶瓷绘画就开始呈现出占据陶瓷装饰主流的倾向;明清时期,陶瓷绘画终于完全占据陶瓷装饰主流而汇成了滚滚洪流。其实即使在今天,陶瓷绘画仍然处于生机勃勃的状态。

一、陶瓷绘画的研究现状

陶瓷绘画尽管在中国艺术史行程中成就不低、声势大,却始终缺乏系统研究而长期处于无人开垦的处女地状态。虽然中国陶瓷史的研究,对于具体窑口的、具体彩绘品种的成果颇丰,但提出"陶瓷绘画"概念,并作为专题进行研究的,至今没有见过。不知与此研究现状是否有联系,总之在陶瓷艺术实践领域如在景德镇,多年来一直存在着这么一种现象:人们津津乐道于陶瓷绘画中的青花、斗彩、古彩、粉彩、新彩等的具体品种,也流行请画家去画坯,对于好作品大家都能由衷地赞其画意之妙,但就是不见"陶瓷绘画"概念的归纳。以至于我 1998 年在《陶瓷研究》第 2 期上发表的《景德镇陶瓷:跨世纪的思考——景德镇考察手记》一文中带有感触地写道:"既然

画坯紧紧追随绘画效果，既然画坯那么盛行，又既然画坯于中国画表现手法有着悠久的历史和很高的艺术成就，何不顺水推舟地树立'陶瓷绘画'这个概念，名正言顺地在专门领域里作专门发展。所谓'陶瓷绘画'，就是从已有实践成就出发，专指用陶瓷材料或在圆转的器皿表面、或在瓷板平面上的绘画表现。确立了这么一个概念，就具备了相对的独立性"。当然写这段话时，还有感于当时景德镇艺人将陶瓷绘画创作趋附于"现代陶艺"概念的倾向，认为在认识上不应混淆，因为"现代陶艺"是近几十年受西方艺术影响而专门发展的领域，"陶瓷绘画"则自有几千年中国艺术内涵的深深积淀。人们对这一点似乎缺乏认识，使我想写一本研究中国陶瓷绘画的专著。但当作为一个选题报给陶瓷专著出版颇有成就的江西某出版社时，却遭遇到了"中国陶瓷只有陶瓷装饰，没有陶瓷绘画"的说法。愕然之余我慨叹：也难怪，或青花或斗彩之类的具体彩瓷品种研究会容易被人们接受得多，然而一直存在的研究空白，竟然导致了影响学术审视和探索的眼光。

二、"陶瓷绘画"的概念

"陶瓷绘画"，专指以绘画工具使用陶瓷材料或在陶瓷立体器皿表面、或在瓷板平面上的绘画表现。在中国陶瓷史的行程中，"陶瓷绘画"这个概念的存在是不容怀疑的。该概念隶属于内涵更大的"陶瓷装饰"概念。"陶瓷装饰"概念包含了颜色釉、捏塑（贴塑）、绘画三大内容。这样，"陶瓷绘画"占了"陶瓷装饰"概念内容的三分之一空间。

"陶瓷绘画"是利用了中国绘画成就的陶瓷装饰。其"利用"，特别表现为宋代以来与时代绘画面貌同步所出现的不同陶瓷工艺的装饰品种，如"黑花"、"青花"、"斗彩"、"五彩"、"古彩"、"粉彩"、"浅绛彩"等的产生，是随着宋代白描的成就而出现了宋磁州窑黑花，随着元代水墨画成就出现了元青花，随着明代成化朝宫廷绘画成就出现了成化斗彩，随着明清版画成就出现了康熙古彩，随着恽南田没骨花卉画成就出现了雍正粉彩，随着文人山水画的风行出现了晚清

浅绛彩。这个动态发展的历史过程,显示了较为清晰的“陶瓷绘画”系统。那样的陶瓷绘画,由于紧紧追随传统绘画而格外雅俗共赏,所以在陶瓷装饰领域中比起颜色釉、捏塑(贴塑)两项内容来,社会影响更为广泛。

三、“陶瓷绘画”的本质特点

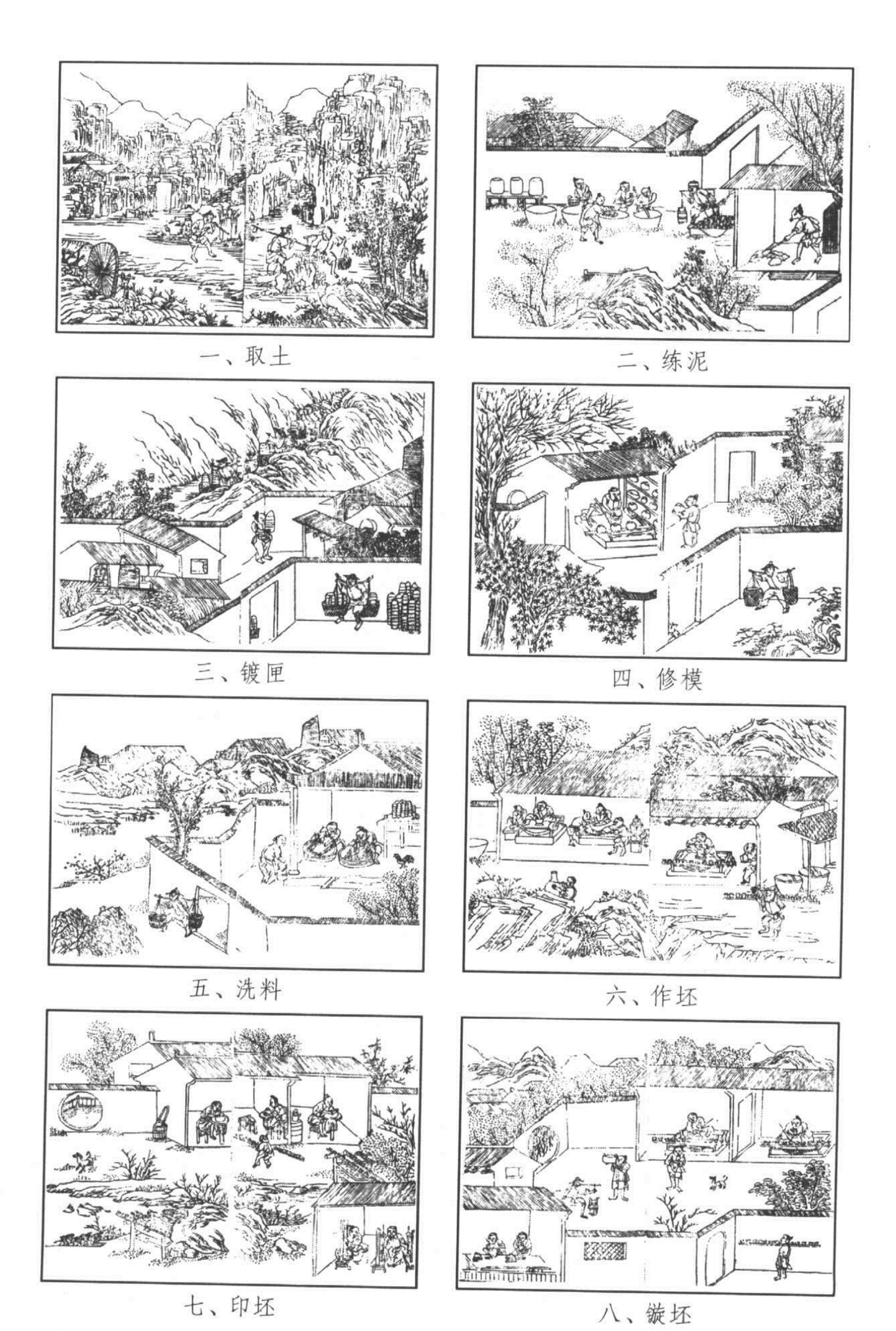
陶瓷工艺的特性、陶瓷制品的实用性、陶瓷产品的市场性,决定了陶瓷绘画不同于纸上绘画的性质。其制作过程受烧成条件的制约,画面展开受立体造型条件的制约、并且构思立意经常要随着造型的变化而解构画面,审美情趣必须适应宫廷口味以及民间口味的需求等等,形成了陶瓷绘画接受中国绘画影响的前提基础。该前提基础也形成了陶瓷绘画的本质特点。如果进行厘清,这本质特点还受到工艺、造型、设计、民俗思维等四种因素制约;此外,陶瓷绘画还因根于民间美术而吸收院体画、文人画,呈现了“世俗性”的倾向。在进入正文之前,有必要对这些共性的各点逐一进行认识探讨。

1. 工艺因素制约

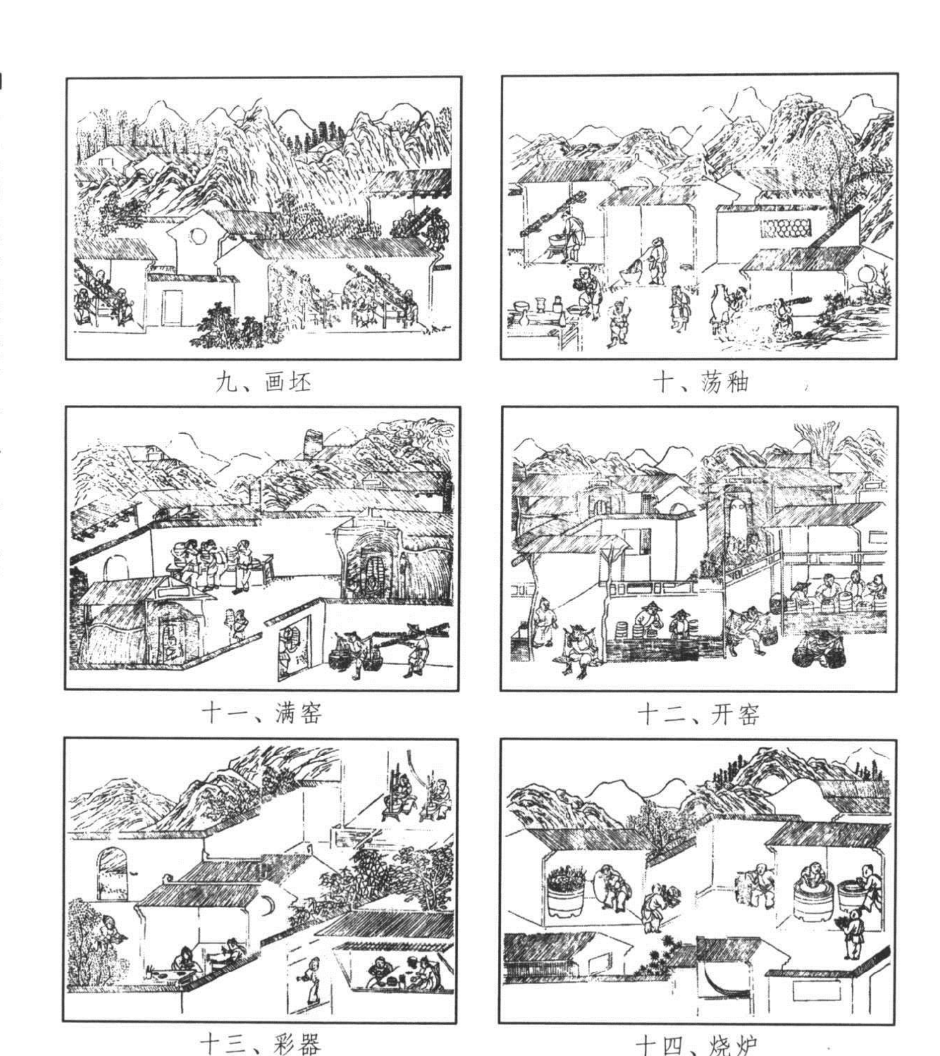
陶瓷绘画,首先是陶瓷科学的,然后才是绘画艺术的,乃为最本质性的特点。陶瓷的“科学与艺术之结晶”性质,使陶瓷绘画的发展必须紧紧依靠科学技术的发展而发展。中国陶瓷史告诉我们,虽然早在新石器时代人们已经能在陶器表面成功烧出红色、黑色和白色,但那只属于天然材料的含高铁质、含锰铁质、含高岭土的土质,彩绘材料处在相当低级的阶段。尽管新石器时代所利用的原始彩绘材料的图案具有相当高的艺术水平,但那样的彩绘材料只适合低温烧成状态中表现平涂手法的图案。随后,陶瓷烧成发展了高温状态下流动性强的釉子,但在好多个世纪中却不见能随高温状态烧成的陶瓷绘画。因为当时的科学技术条件很难解决或在釉下画或在釉上画的色料问题。所以在唐宋以前,人们在陶瓷表面进行绘画装饰的愿望(渴望),不得不寻找替代的办法,例如从春秋到魏晋南北朝的相当长阶段内,能见到许多非烧成色料在陶器上进行彩绘的方法那样。既然科学技术解决不了釉下和釉上陶瓷绘画的烧成问

题，那么不是陶瓷绘画的装饰，如利用陶瓷坯土材料的堆花、捏塑、堆塑、模印以及与施釉相结合的方法，还有纯用釉色作装饰如利用三彩釉釉色流动自然互渗等的方法，曾经占据过汉魏至隋唐陶瓷装饰的主流。虽然那也是“陶瓷装饰”中另外两类装饰手段，既有独立发展的价值，也有自身的美学意义，但其中恐怕不能完全排除因科学技术跟不上而不能进行陶瓷绘画的无奈的因素在内。能证明这种因素存在的，就是在后来科学技术突破了陶瓷绘画彩料烧成的难点后，陶瓷绘画就以不可遏制的势头迅速发展。例如，从唐代长沙铜官窑釉下彩绘画的突然迸发开始，经宋代磁州窑釉下黑花绘画的大量涌现，至元明清时期陶瓷装饰就全面进入了绘画的彩瓷时代，青花、斗彩、五彩、粉彩、浅绛彩等等彩绘品种的接二连三发展，陶瓷绘画成为了陶瓷装饰的主流。这足以说明：埋在人们心目中追求和向往的陶瓷绘画装饰美，驱使着人们向科学技术作不懈探索，当科学技术能保证陶瓷绘画的表现效果后，绘画艺术则在陶瓷装饰中大放异彩；科学技术和绘画艺术一起汇成的强劲的生产力，竟使明清时期陶瓷装饰成为陶瓷绘画的天下。

陶瓷绘画是“陶瓷性质”的绘画表现。所谓“陶瓷性质”，除了上面所说的是“科学与艺术的结晶”之外，最通俗的说法，就是“泥在火中烧成的艺术”。不过其“泥”与“火”的学问之深，经过几千年的发展积累，到现在早已形成了好多个专业的规模，旁及化学、物理、艺术等几大学科领域。不过，如果要一目了然地清楚陶瓷绘画在整个陶瓷工艺流程中所处位置的话，那么图1的“清代景德镇制瓷过程图”是最形象的说明。所经过的取土、练泥、镀匣、修模、洗料、作坯、印坯、镟坯、画坯、荡釉、满窑、开窑、彩器、烧炉等依次十四个步骤，就是从开始到完成的全部经过。其中的“画坯”、“彩器”，分别是陶瓷绘画实现釉下彩、釉上彩两个品种的制作步骤，属于陶瓷绘画的范畴。而其它的泥料问题、釉料问题，则属于硅酸盐化学领域；作坯、印坯、镟坯、荡釉、满窑、开窑、烧炉等，则属于工匠技术的范围；而其中隐含的陶瓷机械、产生窑火气氛的窑炉构造等等，则又属于另外的专业范畴了。



一、取土 二、练泥 三、镀匣 四、修模 五、洗料 六、作坯 七、印坯 八、镟坯



九、画坯　十、荡釉
十一、满窑　十二、开窑
十三、彩器　十四、烧炉

图1　清代景德镇制瓷过程图

“画坯”与“彩器”在十四个步骤中所处的位置，是陶瓷绘画如何受陶瓷工艺因素制约的具体说明。画坯，是立足于用练好了的泥做成坯并修好坯的立体造型，在这样的泥坯基础上进行绘画，画好了坯之后要经过“荡釉”、“烧成”两个步骤，才算完成了釉下彩作品。元、明、清时期青花、釉里红作品就是通过这样的步骤制作成功的。而釉下彩上面如果还要加彩，或者上了釉的白瓷要画釉上彩，则还需经过“彩器”、“烧炉”两个步骤，所产生的品种分别为斗彩、釉上

彩。这样的工艺步骤制作过程，是成就陶瓷绘画的必经之途，釉下彩的青花、釉里红，釉下与釉上两种烧成相结合烧成的斗彩，以及釉上彩的五彩、粉彩、浅绛彩等，为该工艺流程中的品种形式。

至元明清彩瓷时代高度成熟的釉下彩、釉上彩两类彩料，虽然从发色元素来说，不外乎是新石器时代就使用了的铁、锰，还有铜、钴、锡等不多的几种，却会由于不同的配方比例、不同的窑温气氛，产生或大反差强烈对比、或同类色微妙对比等的种种颜色效果。例如铜，在窑火还原性气氛下，釉彩中的氧化铜含量在基础釉中不超过5‰易着红色，而浓度偏高易成绿色。若在氧化气氛下，则极易生成绿色或蓝绿色。而且，同是一种气氛，氧化铜的基础釉如果呈碱性的话，易发蓝绿色，而基础釉如果是酸性的话，则发叶绿色。铁也是一样，在某种条件下能发黄色，另一种条件下却发褐色。像这样经过长期摸索，终于在中晚唐产生了以褐彩为主的长沙窑釉下彩绘画表现。而从釉下青花到釉上黑彩的运用，且不说唐代青花[1]的成功烧造，就是从元代青花到明代青花的连续烧造算起，也是行程了好几百年，到嘉靖朝才摸索到将釉下青花料放到釉上去画经低温烧成能得到黑色的经验。而成功使用于釉上彩黑线，则又花了几百年的时间，严格地说直至清代康熙年间才臻于完全成熟的境地。所以，中国古代能够成功地将中国绘画的成果体现在陶瓷绘画上面，在陶瓷工艺上不知走过了多少漫长的艰辛实验的路。这只是色料方面。其它像色料与瓷胎结合的关系，色料与釉子结合的关系，色料与烧成温度的关系等等，都是从具体实验中一步一步总结出来，才臻于陶瓷绘画的工艺条件之大成的。这些，充分说明了陶瓷绘画受陶瓷工艺因素制约的特性。

2. 造型因素制约

陶瓷造型的因素制约着陶瓷绘画，如造型往往是瓶、罐、壶那样的陶瓷器皿，很不同于平展的纸上绘画。虽然陶瓷造型中也有相对平面的造型如盘子、瓷枕面等，在上面作画类如平面之上；但是，更多的陶瓷绘画作品是在非平面上的表现。即使极具平面因素的例如瓷枕，也具有上下左右前后共六个面的立体性特点。因此，立体

造型的作画瓷面，在客观上存在着透视的前后高下、看得见与看不见、内面与外面（如碗）、还有圆转的等各种受制约的因素。所以，欣赏立体造型上的陶瓷绘画，有必须绕着看、转着看的视线流动的特点。其欣赏心理也就大不同于一目了然的纸上绘画，因为立体造型上的画面总有不能一眼看全的东西，这会引得人们转动着看了又看，好像曲折、幽深永远无尽那样。这立体陶瓷造型的客观特点，也就自然造就了人们欣赏心理的客观特点。陶瓷绘画的表现必然要与此特点相适应。

另外，陶瓷绘画还要适应陶瓷造型各部分变化去进行表现。例如罐造型有盖、钮、口、颈、肩、腹、胫、底等部位的变化，壶造型还会加上壶嘴与壶把等的变化，从而带来一个造型中往往既有立面、又有平面，还有粗、细、凹、凸等多种立体形态交错的复杂变化。虽然太复杂的变化可能带来表现的麻烦，但是，陶瓷绘画装饰却往往能于此产生神奇，善于随着实际器皿的种种造型情况，产生种种新鲜活泼的、随机应变的、意想不到的构思与画面来。

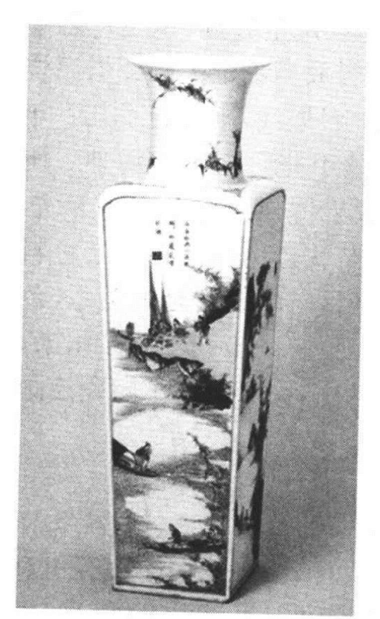


图2　清·康熙青花山水人物图方瓶　故宫博物院藏

3. 设计因素制约

基于造型，陶瓷绘画往往显示出很强的设计性。例如清代“康熙青花山水人物图方瓶”（图2），其造型特点，为腹体的立体四方形连接了颈子的立体圆形，连接部是平弧形，这样造型的陶瓷绘画表现，则以四个平整立面为立轴画幅，圆柱形的颈部，则疏疏朗朗地撇上几枝凌空疏竹，从而与画框内的山水画形成紧与松、实与虚、地面与空中那样的对比，全瓶也因此增添了一种清拔的气质。此外还有一个细节，即于肩平面与四方体立面的交角处，点缀了一点虽自由却严谨的适合

性小图案，虽看来不起眼，却有一种恰到好处的分量感而非常到位。像这样的表现说明：单独的各部分画面，已属完整而完美，但当组合在一起时，相互之间的作用则更升华了该瓶子的整体美感。那么，其中陶瓷绘画善于随着陶瓷造型不同部分的特殊形状去解构画面，被分解的各画面极具典型性，而构成又极为和谐自然，就是“设计性”的境界体现。

如果可以打个比方，来说明这种“设计性”在陶瓷绘画中作用的话，那么用“气脉”一语大概最得要领。因为这种设计性的自然恰当，就好比造化所设计的人那样，用气脉贯通于头与颈之间、颈与肩之间、肩与躯干之间、躯干与四肢之间，使之没有一点不自然、不和谐的地方。陶瓷绘画之于陶瓷造型，是以合乎美原理的感觉气脉去通畅于陶瓷造型（因为陶瓷造型本身也有气脉通畅的原理）的，正如“青花山水人物图方瓶”因陶瓷绘画的表现格外赋予了清拔气质一样。

陶瓷绘画的设计性，很大程度上是将陶瓷造型分解成若干画面的巧思。颈、腹的立面，肩、盖、底的相对平面，往往顺之而自然形成相对独立的画面。在大大小小的画面之间的关系中，以装饰的手法增加陶瓷绘画的情感因素（例如用优美的图案线条界定画框等），提高其艺术品质，就是常用的手法。如果总结一下自古以来陶瓷绘画在器皿上的装饰方法（构图表现形式）的话，大概能得到通体型、开光型、分段型、分面型这四种类型。

通体型。即从口到底不在任何部位作间隔的图案装饰带，而画面通贯整体器皿。如故宫博物院藏清代“雍正粉彩八桃图天球瓶”（见第六章《明清时期的彩瓷绘画》图 6 - 40）就是典型。其造型硕大的腹体之“球”与较细的圆柱体颈部，桃枝自由伸展于腹、颈部分，而将果实的桃子布置在腹体，较细的花枝伸向颈部，因经营得宜而大气蕴涵，从而体现巧妙的设计性。

开光型。所谓“开光”，因用意如从室内看室外光亮的景色而得名，其形式感往往也如古代建筑中韵律感设计的图案窗户一样。为了衬托出开光范围中的画面之美，经常以或蓝色描金、或珍珠地的

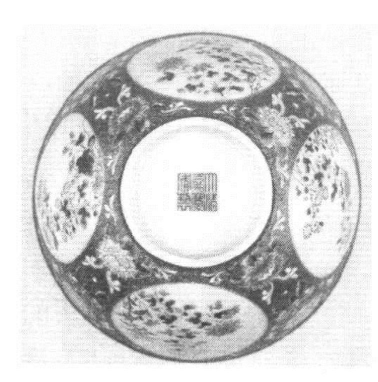


图3 清·嘉庆蓝地开光花卉纹碗 故宫博物院藏

图案底子作为和声装饰，既使开光形状更好看又使画面更集中，如清代“嘉庆蓝地开光花卉纹碗”（图3）的表现那样。开光的形状，大致有几何形（含变化的几何形）、适合形、象形三类。各类有时单独使用，有时结合为用。几何形开光用得很多，变化的样式如建筑窗户那样丰富。适合形开光常常使用在特殊的造型部位，例如壶嘴、壶把某部位等。象形开光以某种实物的外形形状为依据进行开光，例如瓜果、树叶、花卉、动物等的外形，都能成为新颖别致的画框。开光的形式在陶瓷绘画中使用得非常普遍，形式之生动活泼，有的在一个器皿上既有独幅画的开光设计，有的则多幅画面的开光设计，还有一大幅带几小幅的设计等，形式多样不拘一格。被开光画框中的内容，有的会以连环画形式增加情节性而在可赏性中分外加强了可读性，让人流连忘返。

分段型。根据器皿造型的各部分如口、颈、肩、腹、底来进行装饰设计。这种形式，会经常在画面分界处设计图案带，以突出画面。而一些图案带中，还会出现小开光的小画面，画一些八宝之类的小玩艺，增加趣味性。如清代“康熙五彩耕织图棒槌瓶”（见第六章《明清时期的彩瓷绘画》图6-19）所表现。除了严格按照器皿造型各部分进行分段外，还有自由分段式处理，这经常出现在直筒形或基本呈直筒形的器皿上，因为没有那些颈、肩、腹等造型上的凹凸起伏变化，故分段就自由得多，经常可以根据主题和美感节奏的需要随心处理分段的问题。

分面型。根据器皿的自然面进行装饰设计。上述的清代“康熙青花山水人物图方瓶”（图2），腹体的四个面自然而然地成了独立的立轴式的画面，是一种情况。而碗、盘类又是一种情况，如清代“康熙五彩鹤寿纹碗”（图4）将碗外面的腹部作为一个装饰面进行绘画，

碗内面又是一个装饰面，而翻过来的碗底的落款亦作为一个装饰面处理。

以上四种类型有交叉为用的情况，特别是后三种类型常常结合而灵活表现。例如清代“康熙五彩仕女图瓶”（图5）的表现，以分段型为基础把主要部分表现在腹部，但同时采用了分面型的形式将腹部分成几个面，每一个面都有独立画面，这些画面均吸收了开光型的处理方式，将画面处理在图案的线框内。而灵活结合了的设计性之巧思，也给画面构图带来了趣味性。看例图（图5）的两个面，知该瓶应有四幅相同大小的图案线框内的开光仕女图，每幅之间有一定的间隔，这间隔与开光框内仕女图的关系，是最值得注意的地方。间隔部分相挤的狭长一条画了室内布置用的花架、花盆与所种的植物，而开光图中的仕女则是在室外庭院中的情景，如同室内开门看门外人物活动那样，不但构图本身充满了一种生活的情趣，视觉上也因此增加了一种交错感。这种外现于形式所构成的别致，特别带来了新颖感。



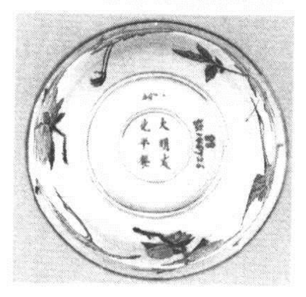


图4　清·康熙五彩鹤寿纹碗　故宫博物院藏



图5　清·康熙五彩仕女图瓶　藏地不明

4. 民俗思维因素的制约

所谓“民俗思维因素”，是指古代以来在人们中间形成的有关思维定势。为陶瓷产品增加美感的陶瓷绘画，虽然其接受对象有宫廷大内的与广大经济市场的之分，但图像表现同受总的中国文化传统的民俗思维因素制约，是一个显而易见的特点。

民俗因素在陶瓷绘画中的表现，主要体现在使生活充满祥瑞感觉的意识上。这一点，似乎伴随着中国文化的发生而发生，例如文字的“华夏”的“华”与“花”相通之意，就是中华民族希望像花那样兴盛而美好的愿望的深情寄予。而在文字之前的新石器时代彩陶上许多有关花的陶瓷绘画，恐怕就是这种民俗思维的直觉的图像表现。以后发展了的宫廷绘画，从人物画的“美大业之馨香”(唐·张彦远《历代名画记》)到花鸟画的“文明天下”、“观众目，协和气”(《宣和画谱》)，也很体现祥瑞意识。题材选择的祥瑞倾向，既见伏羲、神农、菩萨等圣人的图像，也见牡丹海棠、桃竹锦鸡、石榴葡萄等花鸟的图像，前者意味着做人榜样的垂范和人生平安的保佑；后者则意味着生活富贵、前程似锦、多子多孙的福佑。这是民俗因素在宫廷绘画中的体现。在陶瓷绘画中，祥瑞意识更体现于官窑瓷器和民窑瓷器的处处，因为那样的题材人们喜闻乐见。当在目光流连的地方有了祥瑞方面的图像后，能增添神佑、吉利、清净的氛围感觉。适应这种感觉，意味着陶瓷艺术发展的巨大潜力与无限商机。

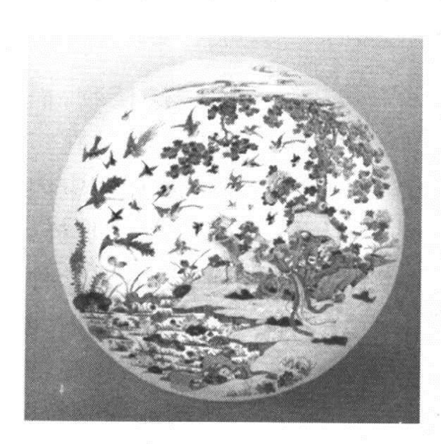


图6　清·康熙五彩百鸟朝凤图盘 上海博物馆藏

所以传统的陶瓷绘画有大量祥瑞表现。除了人物方面的佛像、仙道、寿星、衣锦还乡、高官厚禄、多子婴戏等题材外，动、植物方面的题材如龙、凤(见图6)等尤为多见。略析此类祥瑞图像的含义，将有助于我们理解传统陶瓷绘画之所以为人们津津乐道的缘由。

龙、凤、麒麟等是民间神话传说中的瑞兽。几千年来为人们所崇拜而作为生活的护佑。例如麒麟(见图7),《说文》称之为仁兽,据说一旦出现于世,就粮食丰收,仁帝就位。龙(见图8),古代一直作为神力无比的象征。《三才图会》说龙是九九八十一鳞的重阳瑞兽、鳞中之王。据说龙既能乘载灵魂、鬼神、羽仙登上天界,又能呼风唤雨而绕转于云气之间,还能根据时节潜入深渊。龙是帝王的象征,帝王之德称之为龙德,帝王之颜称为龙颜。所以帝王穿龙袍、坐龙椅,宫廷官窑瓷器的烧造也多龙的图像,因为是帝王威神的象征。此外,龙图像还另有神佑的意义,特别是农业社会的中国古代,科学技术水平低下,田里的收成要靠天,对雨水的把握往往仰仗龙的神力,人们希望龙是农业生产的保护神。而被图绘了的龙像活的一样,其中不能排除希冀显灵的寄予。像三国吴画家曹不兴画龙"置水上,应时蓄水成雾,累日霶霈"(《历代名画记》卷四)的故事,正是画龙民俗心理的一种反映。凤凰(见图9),跟龙一样也是古人创造的,为仁瑞的象征。《南次三经》云:"丹穴之山,有鸟焉,其状如鸡,五采而文,名曰凤皇,首文曰德,翼文曰义,背文曰礼,膺文曰仁,腹文曰信。是鸟也,饮食自然,自歌自舞,见则天下安宁",又郭璞《图赞》云:"凤皇灵鸟,实冠羽群。八像其体,五德其文。掀翼来仪,应我圣君"(《古本山海经图说》)。古代认为当凤凰鸟出现时,意味着圣天子将现世、太平盛世大吉祥将到来。而龙、凤的意义与人们生活关系的紧密,还往往将龙象征男,凤象征女,因此龙、凤图像经常结合使用,例如民窑青花就常见龙、

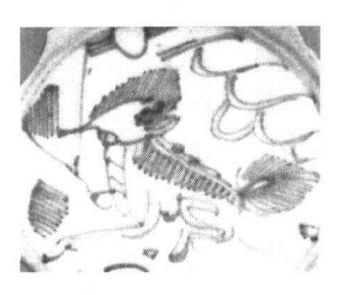
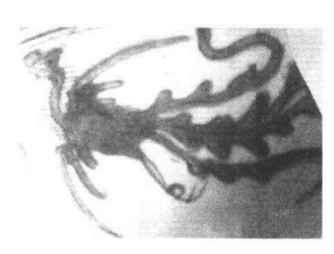

图7 明·天启青花麒麟


图8 明·万历青花画龙


图9 明·天启青花画凤

凤图像装饰在同一个碗上的现象。

牡丹花、宝相花、石榴花、灵芝、松竹梅三友、瑞果等植物祥瑞，也是陶瓷绘画屡见不鲜的题材。牡丹花象征大富贵，在唐代长安的庭苑就广为栽培，花鸟画中常见表现，在陶瓷装饰图案中，唐末五代兴起了牡丹唐草，而被宋代磁州窑和龙泉窑大大发展，且忠实于植物形态。宝相花是与佛教有关系的名称，所谓宝相是对佛尊贵相貌的称呼，因为这种抽象意义，其花卉图像也显得抽象，例如只在唐草纹的基础上加上花蕾，叶子几乎没有，果实也没有描绘。而石榴花，由于石榴在一个果实中包含着数目很多的种子，因此作为多子的象征。灵芝，据传仁慈的当政者出现时生长；假如食之能够长生不老而升天。灵芝在陶瓷绘画中，常被变化成如意的云形到处描绘。松竹梅三友，是受文人画影响的题材，岁寒三友，意在严寒的季节顶风傲雪，三者之性常为文人自我标榜，反映了自古以来文人高洁、清静的内在情性。瑞果，如石榴的子多且红色和开口被寓意为多子多福的吉祥物。枇杷果实的金黄色被寓意"金丹"、"金玉"而成为多财的富贵吉祥物。蟠桃因有西王母蟠桃宴的故事而成为生长于仙境吃了能长寿的仙果，同时也是长寿吉祥物的象征。其它的，如荔枝是仙食的一种，樱桃象征了爱情，柿子"柿"音通"事"而借表"事事如意"等等，都是瑞果特定的象征意义而被用来一再表现。

其它祥瑞意思的表现，陶瓷绘画中常见道教题材的"八宝"，或称"八宝纹"，或称"暗八仙"，即八仙持物的宝剑（吕洞宾持物）、鱼鼓（张果老持物）、笊篱（何仙姑持物）、葫芦（李铁拐持物）、扇子（钟离汉持物）、阴阳板（曹国舅持物）、花篮（韩湘子持物）和横笛（蓝采和持物）。但也有其它宝物者如被称为杂宝的珠、钱、祥云、书画、灵芝、鼎、元宝、锭、磬、方胜、犀角、红叶、艾叶等，其中任选八种也能算作八宝。道教之外，佛教也有"八宝"，内容为法螺（佛说具菩萨果妙音吉祥之谓）、法轮（佛说大法圆转万劫不息之谓）、宝伞（佛说张弛自如曲覆众生之谓）、白盖（佛说偏覆三千净一切药之谓）、莲花（佛说出五浊世无所染着之谓）、宝瓶（佛说福智圆满具完无漏之谓）、金鱼（佛说坚固活泼解脱坏劫之谓）、盘长（佛说回环贯彻一切通明之

谓)这八种基于佛教教义的吉祥纹样。所有这些纹样,往往被安排在围绕了大开光的小开光画面里,生动耐看而能被细细品赏。其它还有文字的吉庆语句如"福禄寿喜"、"富贵长命"、"寿"、"福"、"贵"等,有时也被直接运用在陶瓷绘画中。

这样的思维体现于处处而成为陶瓷绘画构思的基础。从而,陶瓷绘画怎么也不可能像宫廷绘画那样能够在写实画法方面深入细致地发展,因为陶瓷绘画虽然也有写实倾向,但是写实的程度只要大致体现祥瑞思想就行。也不可能像文人画那样在独立个性的思想深度里走去,因为祥瑞思想的表现基础,适应的是社会共性的需要。

"民俗思维因素"对陶瓷绘画产生影响的,还有来自中国民间宗教信仰方面的有关思维定势。中国民间宗教信仰有一种随意性,只要对本领超群者起了崇敬心的,都有可能将这本领超群者作为信仰的对象,甚至放到宗教的位置。这一点,清代钱大昕《潜研堂文集·正俗篇》中说道:"古有儒释道三教,自明以来,又多一教,曰小说。小说演义之书未尝自以为教,而士大夫农工商贾,无不习闻之,以至儿童妇女不识字者亦闻而如见之。是其教较之儒释道更广。"此说可以用来解释为什么明清时期的陶瓷绘画会普遍追随历史小说故事的问题,即中国民间宗教信仰的某种思维定势在心理的深层引导了陶瓷绘画的题材追求。那种"未尝自以为教"的"小说演义之书"的陶瓷画面,适应了"士大夫农工商贾,无不习闻之,以至儿童妇女不识字者亦闻而如见之"的民俗思维,能在广大市场中如鱼得水,而在陶瓷绘画的表现中达到游刃自如的程度。

5. **陶瓷绘画的"世俗性"**

传统绘画的人物画、山水画、花鸟画,陶瓷绘画都拿来表现,其精彩程度常常令人叹为观止。但是那感觉,终究与深度写实的宫廷绘画、深度思想的文人绘画不一样。其不同,就表现在陶瓷绘画怎么也脱不了那种"世俗性"。所谓"世俗性",是适应世俗人们审美口味的艺术表现。

陶瓷绘画那种"世俗性"感觉,在人物画表现方面是将中国传统



图10 唐·阎立本《步辇图》卷(局部) 故宫博物院藏

绘画的政教功用转变为娱乐功用。传统绘画积极入世的儒家思想以“里仁为美”而德治天下的观念，强调绘画“明劝戒，著升沉”的社会教化功能，人们便多画自古圣人像——为了让圣人有如活生生的人一样亲近人们，要发挥榜样力量的作用而树立起写真传神的艺术追求。以至于绘画史常有像顾恺之点睛传神而化去那样的神话般的记载。这种人物画求写真而“传神”的境界，出现了像顾恺之、陆探微、张僧繇、阎立本、吴道子、张萱、周昉等一批魏晋隋唐时期的绘画大师。他们以作画态度的谨严、写真的出神入化水平(见图10)所达到的“气韵生动”高度而留名于青史。其成就之高，集中体现于“千秋寂寥，披图可鉴”(南齐·谢赫《画品》)的政教功用、社会责任感之中。但陶瓷绘画自出现人物画起，就是以民俗思维中喜闻乐见的形象为题材创作了画面的。如唐代长沙窑的婴戏荷莲、宋代磁州窑的人物故事画。至于元明清时期陶瓷绘画中大量的三国演义、水浒传、西厢记等的历史故事，更是直接借鉴了小说的版画插图，为了迎合市场需求的创作，虽然造型生动，艺术水平不低，但是所夹杂的市民文艺性、故事情节性、民间市俗性、便于销售的市场性，恐怕不能套用宫廷人物画政教功用的要求去衡量(见图11)。不过陶瓷绘画的娱乐功用，自有民间审美融合宫廷人物画的另一番成就。民间艺术基础融和了宫廷人物画的画法，使随心任意的人物造型由工笔线条表现，结果是趣味性取代了宫廷人物画的写实性。如图例(图11)，那种民间剪纸般造型



图11 清·康熙五彩西厢记人物方砖(局部) 南京博物院藏

意识中的人物经工笔线条表现后顿生另一种艺术趣味。谈不上“千秋寂寥”，却贴近世俗娱乐意趣而悦目可爱。

陶瓷绘画的山水画之“世俗性”，虽然有如前述“康熙青花山水人物图方瓶”的画境追求与画法表现，从中也能得到山水烟云供养的文人心性的那种感受，但也有相当一部分陶瓷绘画的山水表现因“世俗性”，显出有如陶瓷绘画人物表现那样贴近世俗娱乐意趣的趣味性。例如“康熙五彩山水人物图杯”(图12)，一方面是在山石、石桥、树木、房子、人物等的造型与相互结构中追求趣味，山石之迎、房子之藏、石桥之拱、树木之秀，是造型的趣味；而石桥相搭在石岸与半山之间，桥上的骑驴者给人以将会“滑”下桥的悬念却神态怡然，是相互结构的趣味。一方面是在色彩与意境之中追求趣味，山石的水绿色、房顶的古翠色、树木的大绿色、太阳及流云的矾红色、天空和水面的白瓷底色，组成了恬静秀美的人居环境，与文人水墨山水往往荒疏、凄寒、惨淡、不食人间烟火的气氛相比，这里特别是山青水绿、红日高照的世俗人间。



图12　清·康熙五彩
山水人物图杯
故宫博物院藏

陶瓷绘画的花鸟画之“世俗性”，以格外能体现前面所说的民俗思维因素而显其特点。虽然从佛道思想的角度认识自然中微观世界的文人花鸟画，是“一花一世界”、“一虫一道”、“一鸟一佛”、“一花一佛”那样的通脱，与文人山水画一样是“道”的体现。但实际上世俗认识“花鸟”的情形，未必如此清透。前面提到的宫廷、民间存在的民俗思维因素所赋予花鸟题材的种种象征意义，如龙、麒麟、凤等神兽神鸟的大吉祥，牡丹花的大富贵等等所决定的“俗”基调，正是大多数人们所喜欢、所追求的。此外，人们实际生活中还常常赋予花鸟以爱情意义，比如“花好月圆”、“白头到老”、“好鸟和鸣”等含

义，往往通过花鸟双栖于背景为明月的花枝上，或画一对白头翁依偎在一起，或双鸟愉悦地鸣叫等的景致来寓意。而像画海棠锦鸡寓意“锦绣前程”之义，玉兰花、海棠花、牡丹花组合一画的“玉堂富贵”之义，桃花鸳鸯、莲池鸳鸯的“爱情”之义等等，都是适应了世俗生活愿望的具体内容，在绘画作品中虽也多见，但陶瓷绘画更为津津乐道于此。“世俗性”内涵决定的陶瓷绘画的花鸟画表现，既有图案式的，如宋磁州窑、元青花、大明五彩中的不少画面甚至很有民间剪纸图案的因素；又有写意画式的，如唐代长沙窑整批花鸟画、明清两朝大批民窑青花花鸟画、清代的黑彩和浅绛彩花鸟画等；或以世俗的自由情性挥洒于瓷器之上，或以吸收文人写意的姿态体现于瓷器之上；还有工笔及其没骨的，特别是市场性很强的恽南田式没骨花卉画，以恰当的粉彩工艺发展出种类很多的粉质颜色，并以适合的笔调像恽南田一样妩媚传情、惟妙惟肖地得到没骨花卉画的情致时，陶瓷绘画的“世俗性”特质格外淋漓尽致地发挥了出来。

6. 根于民间美术，吸收院体画、文人画

陶瓷绘画中浓厚的民俗思维因素、“世俗性”表现，实际上是民间美术特质的一种反映。民间美术的特质之一，就是在艺术创造中处处以自然流露出的民俗思维，适合了广大世俗层面人们的审美口味。这种特质以及民间美术表现的自由、淳朴特点，陶瓷绘画都有。但是，陶瓷绘画不同于一般的民间美术。一般的民间美术，往往在地区性的范围随着当地文化、审美习性、社会心理等精神形态的深层需要而表现各呈地方特色。其艺术表现的历史性，甚至有因地区闭塞而千百年来风格基本一致的现象。这种地区性表现，历史上的陶瓷绘画也曾有过，例如新石器时代中原地区的陶器绘画与浙江河姆渡地区的陶器绘画就有明显的地区风格之分。然而，自从景德镇瓷器生产被宫廷控制、全国各地陶瓷能工巧匠汇集景德镇，景德镇成为中国制瓷业的中心地之后，那种民间美术的地区性风格在陶瓷绘画中就不再是突出的方面。宫廷帝王审美意志的因素、宫廷绘画艺术的因素，甚至还有时代的文人画因素，融和于景德镇而潜移默化地改变着陶瓷艺人的民间美术素质，陶瓷绘画的风格从此不分南

北。尽管在景德镇还有宫廷御窑(官窑)、民间民窑之分,并且自元代至清代的600多年间一直保持了两种窑制性质的状态,但既在声息相闻、又在长期"官搭民烧"制度中,官窑和民窑早已在很大程度上相互影响、吸收,而在共同提高了的艺术水平中,形成根于民间美术,而吸收院体画、文人画的特点。

因为陶瓷绘画的作者世世代代都是民间陶瓷工匠,他们往往是以民间美术的根,在指定完成的御定画面中去吸收宫廷院体画的;也同样是以民间美术的根去吸收文人画的。这样,扎根于民间美术的陶瓷绘画像传统绘画那样讲究诗、书、画、印的表现,使之有别于一般的民间美术。吸收宫廷院体画,如清代寂园叟著《陶雅》所说:有的彩瓷"精仿宋元绢画人物故实,几于笔笔有来历"[2],许之衡《饮流斋说瓷·说花绘第五》云:"乾隆绘人物面目,其精细者用写照法,以淡红笔描面部,凹凸恍若传神阿堵者矣"[3](注:顾恺之云:传神写照全在阿堵之中。阿堵,指眼睛)。吸收文人画,如《陶雅》说:"康窑棒槌式黑瓶,金彩山水,密林陡壑,甚似黄鹤山樵"(注:黄鹤山樵为山水画的"元四家"之一的黄公望)[4]。又如《饮流斋说瓷·说花绘第五》云:"明瓷之画也,用笔粗疏而古气横溢,且有奇趣"[5],"明瓷所绘故事,若周茂叔爱莲、陶渊明赏菊、竹林七贤流觞曲水之属均极俊逸雅茜之致"[6],又说康熙画瓷"人物以陈老莲、肖尺木,山水似王石谷、吴墨井,花卉似华秋岳,盖诸老规模沾溉远近故也。雍正花卉纯属恽派,没骨之妙可以上推徐熙,草虫尤奕奕有神,几于误蝇欲拂"[7]。由此可见,这样的陶瓷绘画已经不是一般民间美术的性质,很大程度上已经脱出了一般民间美术囿于较有限的地区范围的那种固化感。向文化阶层接近的结果,则明显提升了传统陶瓷绘画的文化品位。

四、本书的研究思路

本书研究的历史分期思路,是综观有史以来的中国陶瓷绘画发展特点,将其分为景德镇之前的时期、景德镇时期两大阶段,顺之分为上、下两编去写的。景德镇之前的时期,主要包含了新石器时代

陶器绘画、唐代长沙窑釉下彩绘、宋代磁州窑系瓷绘三大板块。其特点，一是地域呈南北分散状态，二是画风呈南北不同状态而各成体系。景德镇时期，是在景德镇之前的时期所取得成就的基础上，历经元、明、清的发展，从此画风不分南北而品种不断出新，依次成熟了青花、斗彩、五彩、古彩、粉彩、浅绛彩等彩瓷品种，从而将陶瓷绘画推向了历史的鼎盛期。由此而分的章与节，正好反映了各个时代不同彩瓷品种的演变。而由于陶瓷绘画每个品种的产生都与当时的绘画有密切关系，所以在研究中，虽常常站在中国陶瓷史的角度点出问题，却处处自然而然地融和了中国绘画史来说明问题。这，成为了该书研究思路的特色。

注释：

〔1〕1975年在扬州出土了十多片唐代青花瓷片，1990年中国社会科学院考古研究所等单位在扬州文化宫的唐代遗址发掘中出土了14片青花瓷片，器形有碗、壶、盘、枕，青花纹饰有梅花点、花草和椰子树等图案，从而确证我国最早的青花瓷出自唐代。陈尧成等：《唐代青花瓷器及其色料来源研究》，《1995年古陶瓷技术国际讨论会论文集》，黄山书社，第215页。

〔2〕孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第61页。

〔3〕〔6〕孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第163页。

〔4〕孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第63页。

〔5〕孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第168页。

〔7〕孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第162页。



上编

景德镇之前的时期

第一章　新石器时代的陶器绘画

利用火，发明了陶器并在陶器上进行绘画，既是人类最早通过化学变化改造物质结构的科学创造活动，又是人类最早利用科学技术进行的艺术创造活动。科学创造，是指在火的高温烧成状态下，原来泥土中的有机物如云母、石英、长石、高岭石、多水高岭石、方解石、铁质等，产生了失去结晶水、晶形转变、固相反应，以及低共熔玻璃相的化学变化，而使陶质致密具有一定的强度，符合在日常生活中耐用的要求。艺术创造，是指运用了该科学成果的艺术形象创造，如烧结固化了的陶器造型和陶器造型表面的绘画表现，后者是我们要研究的主要对象。

新石器时代陶器生产遍布各地，南至广东、香港、台湾、福建、海南，北至吉林、黑龙江、内蒙，西及新疆，东及沿海各地，内陆的广大地区亦星罗棋布。不过，中原地区的黄河流域是主要集中地，以关中、晋南、豫西一带为中心的河南、陕西、山西、河北南部、甘肃东部，密密麻麻地聚集着磁山文化、裴李岗文化、仰韶文化、马家窑文化、龙山文化、齐山文化遗址。在陶器上进行彩绘，是一种普遍现象。其中仰韶文化半坡类型的人面纹、鱼纹、鹿纹、蛙纹，庙底沟类型的鸟纹、蛙纹，深受仰韶文化影响的黄河上游马家窑文化彩陶的蛙纹、人面纹以及手拉手的集体舞蹈纹，还有不少深得形式美原理的几何纹，汇成了新石器时代陶器绘画的主流。另外，在长江流域东南沿海的浙江、江苏地区，集中了河姆渡文化、马家浜文化、良渚文化原始遗址，其中浙江地区河姆渡文化陶器绘画的猪纹、稻穗纹等，数量虽少却代表了一种形态而值得重视。

第一节 陶器绘画的工艺条件与彩绘工具

新石器时代陶器绘画，是靠“火”的陶瓷烧成工艺才得以附着陶胎，故能历数千年保存完好而经久不变。这，铸就了“陶器绘画”的本质特点。当时陶器绘画的烧陶工艺条件虽然原始落后，却也已经在其紧紧依靠的陶器造型、烧成条件、陶瓷彩料等方面有颇为可观的成就。

首先，陶器造型的完整性已经具足。陶器造型的组织结构有口、颈、肩、腹、胫、足，有的还有耳、把、流、盖等。造型的种类，已经有罐、钵、盆、壶、杯、碗、釜、鼎、鬲、斝、盉、觚、罍、尊、缸、瓮、觯、甗等多种。陶胎质地的细腻，表明已有泥料处理的工艺。据分析，我国黄河流域新石器时代陶片中铁的含量都较黄土高，而氧化钙的含量比黄土低得多[1]。这种情况可能就说明了是泥料处理的结果。其在氧化气氛中胎体烧成呈红色和橙黄色，成为黄河流域彩陶绘画的基底。浙江河姆渡陶器则是夹炭黑陶，其泥料处理工艺为有意羼入稻壳类植物原料，烧制中炭化后成为黑色，成为浙江河姆渡陶器绘画的基底。

陶器烧成的方式有平地堆烧、窑烧两种。前者是最原始的烧成法，把陶坯放在平地堆起的干柴上，陶坯之上再铺干柴和草，然后湿泥封顶、点火烧成（现在一些少数民族仍延续使用），缺点是热量较分散而烧成温度较低。后者有横穴窑与竖穴窑两种，为前者的进化。横穴窑的火膛位于窑室前方，火焰沿着倾斜的火道经开有许多火孔的窑箅进入平面窑室，从而火均匀分布于窑室四周。竖穴窑的窑室位于火膛之上，火膛为口小底大的袋形坑，有数股垂直的火道与窑室相通。火道和火眼加多，便于火焰进入窑室，利于提高窑温。据测定，黄河流域彩陶的烧成温度一般在 900℃—1050℃[2]。

陶器绘画的彩料颜色主要为赭红、黑、白三种。赭红彩的主要

着色元素是铁，黑彩的主要着色元素是铁、锰，白彩则为方解石和硬石膏的混合物及高岭土[3]。仰韶文化遗址中往往发现赭石和研磨工具，如西安半坡仰韶文化遗址，发现3块石块上有小的凹窝，其中两个还有红色颜料的遗迹，小磨锤上还染有红色[4]。这些彩绘颜色是画在已经磨光的干陶坯上，然后入窑烧成，其色附着在陶壁上不易脱落，这是最具"陶器"意义的陶器绘画。另外，还有一种在陶器烧成后画在器表、颜色易脱落的彩陶。

关于绘画工具，浙江河姆渡陶器绘画的刻划印迹说明是硬质尖状物，树枝、竹棒类物体皆能胜任。仰韶文化彩陶绘画则与毛笔类工具有关。陕西临潼姜寨仰韶文化半坡类型晚期墓中曾出土了一套绘画工具，计有：石砚一方，砚旁有黑色颜料（氧化锰）数块，石磨棒一支，喇叭形灰陶水杯一件[5]。虽未说到毛笔，但据几千年来的绘画经验，这些出土物应是毛笔的配套工具。"石砚"容易联系毛笔所用的砚台，"石磨棒"、"水杯"等的作用是把彩料磨细，既有利于烧成中与坯体牢固结合，又有利于毛笔绘画的使用。所以虽未出土毛笔，却有着使用毛笔的浓郁氛围。增加着这种氛围的，还有彩陶绘画的那毛笔运笔的笔触以及一些线条明显留有毛笔笔毫描绘的痕迹。故推断当时有毛笔工具不是没有根据的。尽管这种毛笔可能是鸟羽兽毛而形态原始，但毕竟毛笔的历史已经开始。从众多的彩陶绘画笔痕来看，当时毛笔工具可能已经有大、小、扁、圆等多种型号了[6]。

第二节　陶器绘画的艺术表现

新石器时代的陶器绘画，是先民自然生活的、社会生活的、精神生活的全部寄寓。其表现的神秘离奇色彩，一定有先民特点的逻辑和思想，更一定有领悟和表现纯粹美感的能力。这种原始社会精神文化与我们现代人相比，是相同眼睛的不同意识感知。就意识这一

点而言，其中有新石器时代陶器绘画的深沉内蕴。不过给予视觉的强烈印象，则是混沌中走出的新美，有如漫漫长夜过后黎明的第一道迷人的彩霞。这道彩霞中，陶器绘画产生了视觉的写实、写影、变形三种倾向的表现。

1. 写实

目前出土最早的新石器时代陶器绘画，不是黄河流域的彩陶，而是浙江河姆渡文化约7000年前的线刻"猪纹陶钵"(图1-1)、"稻穗纹敛口钵"(图1-2)等。前者是在长方形钵的垂直四面中，于两个最大面积的前后部分，分别刻画了原始家猪的形象。其耐人寻味，是入木三分地刻画了猪的形神。那种拱嘴、肥身、短腿、细尾、硬毛等的猪的特征，以及在退缩、行进之间的摆尾动态，把猪随时拱地觅食的神情惟妙惟肖地表现了出来，而在头、颈与四蹄之间的关系中透出的猪哼声哼气的神气，更得所画物象的生活神情。这反映了原始先民对朝夕相处的所饲养家畜形象的熟悉程度之深。此与一万年前的内蒙古阴山岩画写实形象的稚拙味相比，灵秀、微妙、逼真等精确写实的因素已经大大增长。而且，还值得注意的是该猪形象处理的特别处，为猪身装饰了有花、叶感觉的图案纹样；这也是以前所有的岩画形象没有过的艺术表现。依据古文字"花"与"华"为通假字而猜测其意，此处画花显然是有先民寄托的"华发——兴旺"之意。那么，追求所画物象的逼真与主观意念的渗透，两者的融合一



图1-1 河姆渡猪纹陶钵
浙江省博物馆藏



图1-2 河姆渡稻穗纹敛口钵
浙江省博物馆藏

体，是否表明了先民的写实绘画有着明确的内心目标呢？这答案，想必是肯定的。“猪纹陶钵”表现内涵的明确，显现了先民写实绘画的生活良愿的动机。该动机为“稻穗纹陶钵”所继续。与“猪纹陶钵”一样，整个陶钵只画一种物象，但是稻穗植物作为人们生命线的粮食，选取之作为装饰刻画在陶器之上，用意颇深。其塑造的一抱稻穗在微风中颇有韵味，但沉甸甸以至压弯了腰的丰收愿望是为主题。无疑，这种希望与猪纹一样也是内心美好生活愿望之流露。

表达内心的生活良愿，是写实的一种角度。真实地表现对于生活环境的感受，或许是写实的又一种角度。河姆渡文化还有一件线刻的“鱼藻纹盆”(图 1－3)应是这样的一件写实作品，该图以完全置身于水中的感觉，中间画稀疏的水草一棵而鱼游两边，除了一种鱼游水草东、鱼游水草西的意趣之外，更有一种天地之间皆是水的感觉让我们共鸣。特别是面对 7000 年前的河姆渡生态环境，能格外肯定那种生活感觉。



图 1－3　河姆渡鱼藻纹盆
浙江省博物馆藏

我们知道，10000 年前至 6000 年前的吴越地区，经常处于洪水之中。在河姆渡遗址的两次发掘中，随处可见密密麻麻的木板和纵横交错的一排排桩木、长圆木，总数达数千件以上。成排的木桩是当时的房屋基础，高出地面 80～100 厘米，说明这是一种居住面悬空的干栏式建筑[7]。这种建筑无疑是为了适应洪水环境而专门设计的，干栏式建筑有甚者，“栽桩架板高于地面”，桩木最长者达 23 米，以适应水面上升趋向的需要[8]。根据近年水文学的研究，大约 10000 年前即新生代第四纪冰川期之后，中国南部地域气温升高，冰川融化，雨水大量，海水上涨产生了海浸，约 6000 年前达到高峰。

使今江西九江地区和江苏南京、镇江、盱眙等地都处于海滨位置，今浙江的甬东、会稽、句章为“东海中洲也”(《吴越春秋》卷三)，河姆渡地区所处的位置正在这区域。《史记》记载，帝尧时中国特大洪水“汤汤洪水滔天”(这在该书的《五帝本纪》和《夏本纪》里提到)，《尚书·尧典》亦称“汤汤洪水方割，荡荡怀山襄陵，浩浩滔天”，汉刘安《淮南子》说当时“江淮通流，四海溟涬”、“民皆上丘陵赴树木”[9]，亦符合河姆渡文化遗址实况。这段历史，能帮助我们推测在滔天洪水环境中过来的先民之生活感受和艺术表现角度；一定程度上能印证我们对“鱼藻纹盆”绘画表现的理解。

河姆渡陶器绘画三件代表作品的写实表现，似乎与人们对于原始绘画首重的神秘色彩的图腾意识关系不太大，而是直接反映了远古的当地农业环境的养猪和种水稻情况、自然环境情况。例如河姆渡遗址发现了大面积的人工栽培稻谷遗存和驯养的狗、水牛、猪等骨骸，表明了河姆渡文化时期已有了发达的稻作农业和家畜饲养业。所以河姆渡陶器绘画甚至有纪实性的意义。

河姆渡陶器绘画的表现特点，是以硬质尖状物作为绘画工具的线刻。这种线刻是在陶坯尚有水分时，趁湿润刻划上去的。由于硬尖物易于在一定湿度的泥质上行进，故表现轻松自由。猪纹、稻穗纹、鱼藻纹等线刻的细秀柔润、取象肯定并且富于韵律感，是其风格特色。特别是稻穗纹被概括为具有抽象意味的线与点形式，格外有一种轻快心情的韵律美流露在手底。那是 7000 年前先民以陶器绘画为媒介唱着的满怀希望的轻快的歌。

写实，是反映社会现实生活题材最易被选择的艺术途径。南方河姆渡文化遵循之，北方黄河流域仰韶文化、马家窑文化彩陶亦遵循之。与河姆渡相比较，黄河流域陶器绘画的写实表现，出现了人物题材和对历史事件的纪念性题材的表现。

例如马家窑文化马家窑类型“彩陶舞蹈纹盆”(图 1－4)，就是人物题材的代表作品。这是 1973 年青海省大通县上孙家寨出土的新石器时代陶盆。陶盆内侧，画手拉着手连臂踏地起舞的人物五个一组，被图案间隔分成三组。由于陶盆内侧的特定氛围，配合舞人脚

底的同心圆线使三组人物好像围着火塘在相向歌舞，敛腹敞口器壁上的纵向短排线则有动感的错觉，有如升腾的气流，故该盆好像是气氛颇为热烈的原始人火塘晚会。所以该盆的生活气氛极具真实性。

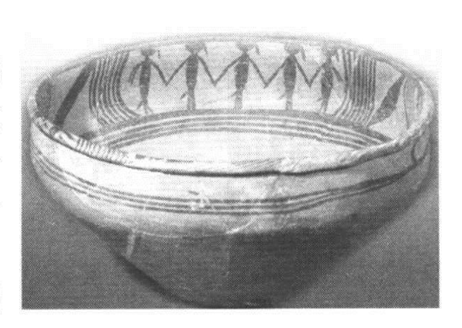


图 1-4 彩陶舞蹈纹盆
马家窑文化马家窑类型
中国历史博物馆藏

来自生活的舞蹈纹，其舞蹈动作基于生活。据研究[10]，原始社会的舞蹈动作有拟模性，陶盆所画舞人的头饰长羽、臀腹饰物，是对一种动物的拟模。急速的共同转颈、一致方向的转眼，也是再现狩猎生活的形貌。其五人舞是当时集体舞的一种规式，古人以三人为众，五人为伍。“五”数是“天地之中数”而为古代讲究。如礼制，“其神后土，……其数五”，又“天数五、地数五”；兵制、户制也是“以五为伍”；云南沧源岩画《村居》图的路上、丘地、山上等活动的四组人亦均五人为伍。陶盆图与“五”数的一致，从原始社会“五人为伍”制方面说明了另一种当时社会的真实存在；同时，反映了原始先民将自己紧密联系天、地的深沉意识。当用“天地之中数”（如“五行”）的“五”确定舞蹈人数时，也就潜移默化地体现了天灵、地灵与人灵之间的认识关系。另外，据《山海经》说，舞蹈开始于黄帝时代，青海出土的新石器时代舞画盆能证实《山海经》记载，更真实地反映了远古时代的娱乐生活。原始社会的舞蹈内容，或是庆贺，或是巫祝，或是求偶，即所谓“以舞降神”，曾在狩猎活动中占重要位置。舞画的欢乐场面，既是向神报功庆贺而祈降吉意识的图像记载，又展示了原始社会有代表性的一种群众性舞蹈。

对历史事件的纪念性题材的表现，是河南省临汝县阎村出土的“彩陶缸绘鹳鱼石斧图”（见彩图 1），这件 1978 年出土物属仰韶文化庙底沟类型。要注意，此图绝不能仅仅从表面理解成是鹳鸟捕鱼那种自然景象的再现，宜从原始图腾意识的角度，去理解部落

与部落之间争斗所导致的社会生活现实事件的深刻内涵意义。所以，此图在表现上与众不同，第一是题材特别，在所有的彩陶绘画中，这是唯一的一件把人们使用的石斧工具与自然鸟禽放在同一画面上的作品；第二是画法特别，鹳鱼石斧图所附着的彩陶缸，是尺寸为高 47 厘米、口径 32.7 厘米的大陶缸，竟不作任何图案边饰，而一任构图纵横天地，致使叨鱼的白鹳鸟身体之大，占了该缸高度的绝大部分，而石斧的细节之写实，甚至仔细画出捆绑石斧柄与石斧的专门孔眼、绳索穿插的纹理结构。如此写实的画法，是为新动向。

该彩陶缸究竟是干什么的，鹳鸟与石斧之间究竟是何关系，严文明先生曾有考释。他说临汝出土的这类陶缸可以称作“伊川缸”，是以中岳嵩山为中心的伊洛—郑州一带仰韶文化庙底沟期成年人的葬具。这一文化共同体，可能是一个部落联盟。使用绘有鹳鱼石斧图的彩陶缸入葬者，应是为建立部落联盟立过卓著功勋的部落酋长；画中那柄装饰考究的石斧，是他生前用过的指挥棒。从氏族社会普遍流行图腾崇拜的习俗出发，他认为白鹳叨鱼的情节性画面，乃死者所在的白鹳氏族曾经战胜过敌对的鲢鱼氏族这一历史事件的形象记录[11]。也就是说，此图系缅怀前辈，而且看鹳鸟英勇的样子，还有鼓舞同族群战斗精神的功用，这样的纪念性主题，与河姆渡猪纹求华发兴旺的初衷有所区别，“彩陶缸绘鹳鱼石斧图”有如纪念墓碑，为部落斗争精神的张扬。

这种内涵使画面的经营布置产生特点。首先，排斥了一般图案连续、对称排列法那样有序可循的常规构图。叨鱼的白鹳鸟昂首挺胸、顶天立地，与同样顶天立地的石斧并列安排在主体位置，这样在两者内涵的联系上有鹳鸟向石斧献祭的意思，而在形式上由于写实形象没有图案纹样那样的程式性，所以只是在视觉平衡的感觉中营造了构图。而决定的鹳鸟、石斧画法，都是在强调一种战无不胜的精神气质。鹳鸟是淡黑色粗勾施以白色，白色的膨胀感格外使强壮的白鹳体量大，其中黑色粗勾的撑满了脑门的醒目大眼睛炯炯有神，分外衬托了奋发昂扬的姿态，从而雄强的精神气质兀出器表。

石斧则粗线重勾，其直线耸立的不倒，亦贯彻了坚强气质的意念；从而与被叨的鲢鱼僵硬、瘦弱的身躯对比，显得勇猛而精神焕发。整幅作品为感受了现实社会生活所产生的意气所贯串。这样的画面附着在基本直立型的陶缸之上，虽然看来完全不考虑与器形的有机结合，似乎仅仅是借陶器表面作画而已，但是其用意，也正是要借陶缸直立面的形态来表达主题。也就是说，鹳鱼石斧图附着的陶缸是画面主题精神所适合的器皿，写实表现的精神内涵，需要这样的平整立面去展现。

2. 写影

还是写实的意念，但将所画物象的一切细节忽略，以“影子”般的原理抽取物象的形象特点和动态神情来表现，并且初有中国特色的绘画工具毛笔的用笔之美，是为新石器时代陶器绘画的“写影”特点。作为一种对于自然物象的观察和表现之道，其实新石器时代的许多图像造形存在着在“影”中取象的规律，例如前述的白鹳叨鱼、石斧的造型，虽然不是“影”的画法，而是具体表现了白鹳、鱼、石斧的结构细节，但由于造型意识的二维性，不脱剪纸般的“影”之平面取象的特点。所以即使河姆渡文化的猪、稻穗的图像也是同样。前举“彩陶舞蹈纹盆”完全一色的画法，更是典型的写影表现。写影，由于超越了细节表象能直入神韵而显其生动。例如西安半坡博物馆藏“彩陶鸟纹钵”（图1-5）所绘鸟纹，全无结构细节的牵挂，而以毛笔的点写撇画，直取振翅欲飞的小鸟形象，接着以此用笔之爽，勾写出如练的云气纹，从而既体现出毛笔用笔的韵律美，又营造出小鸟登高于云彩之上的意境美。而这又全依赖于毛笔工具的弹性的笔肚及笔尖，在行云流水般用笔感觉的自由抒写中获得。

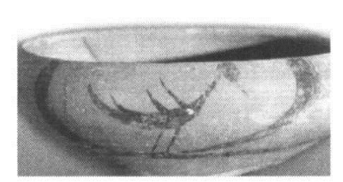


图1-5　彩陶鸟纹钵
仰韶文化庙底沟类型
西安半坡博物馆藏

这就是“写影”的具体表现。其中毛笔之美还须重点提出，其画云气纹力度气势的运线长、水分饱，流动圆润，粗细随意，点画的下笔收笔处每有蚕头燕尾之迹，说明毛笔运用的熟练流畅并具有一定

功力。像这样的毛笔笔性体现，是新石器时代陶器绘画最值得注意的动向。因为没有毛笔就没有中国绘画的成就，此时毛笔产生并运用的开端，意义十分深远而重大。新石器时代的陶器绘画，特别出现了粗笔、小笔、圆笔表现的几件代表作品，标志了当时的用笔水平。

粗笔作品如甘肃省东乡族自治县龙泉出土的辛店文化“犬纹彩陶罐”(图1－6)。其画犬纹，抓住犬蹲地昂首摇尾亲昵人的神态，连头带尾大笔横扫，基本上一笔扫出，将实际生活中颈、身、尾的结构、形态差别一概忽略，艺术处理显得概括洗练。小笔作品如西安半坡博物馆藏“彩陶钵绘五鱼纹”(见彩图2)，与前者大笔、粗笔相比，此画五鱼属小笔、细笔。但毛笔虽小，却在起笔尚藏、收笔尚停、复笔尚厚的用笔特点中，以不豪不拙、停收有序的笔力沉着，画出了头小、身肥、尾瘦的造型意趣和追尾不止的生活情趣。圆笔作品如甘肃省考古研究所藏“彩陶虫纹残片”(图1－7)所画，与画鱼小笔、复笔显然不同，圆润的用笔一笔是一笔，其头是圆圆的点、顺势画颈的是游刃有余的圆浑之线，连接的是圆润的身体，还有爬虫诸足的圆润用笔，而尾巴——从图例残缺的前半段中仍可以看到圆劲的笔线；这笔力，能让我们联想到现在书法的石鼓文。这种用笔表现的爬虫，因恰到好处地传达了动感和质感而得神韵。

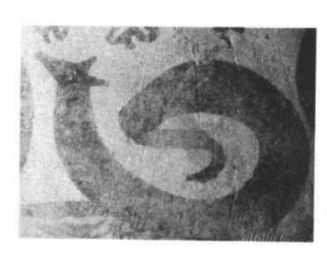


图1－6　犬纹彩陶罐
甘肃辛店文化
临夏回族自治州博物馆藏



图1－7　彩陶虫纹残片
马家窑类型
甘肃省考古研究所藏

彩陶图像表现能如此写影，与中原地区先民所处的生活环境密切相关。其画天上飞的、水里游的、地上爬的，到家畜养的，无非是关注了身边的生活。近现代以来的考古成就表明，中原地区不少原始遗址如仰韶、裴李岗、磁山、半坡、大汶口、龙山等地出土有水獐、

竹鼠、貉、斑鹿、梅花鹿、猕猴以及水牛、野猪、熊、虎等兽骨遗物，说明远古的这里是野生动物的乐园。例如根据半坡、姜寨等遗址出土情况分析，兽骨的獐和竹鼠，表明这地区内有沼泽地带和竹林，因貉主要是吃鱼类为生的动物，表明了当地鱼类资源丰富。半坡遗址有斑鹿，姜寨遗址有虎、熊、猕猴等，说明当时这里覆盖了一定面积的森林。鹿、梅花鹿等动物的生存现象，说明了半坡人和姜寨人是生活在有森林、竹林、河流水量大、鱼类资源丰富、还有沼泽地带、水草丛生的草木丰茂的山清水秀大自然环境。其实何止半坡、姜寨，整个中原地区的自然环境基本差不多："下王岗和殷墟等，在动物群方面所反映出来的情况也大体上都是如此"（祁国琴《姜寨新石器时代遗址动物群分析》）。再据竺可桢《中国近五千年来气候变迁的初步研究》一文说，水獐和竹鼠是亚热带动物，而现在西安地区已不存在这类动物，推断当时的气候必然比现在温暖潮湿。文章中还提到殷商武丁时代的甲骨文"打猎时获得一象"的内容与殷墟发现的亚化石象必定是土产的联系，以及河南省原来称为豫州的"豫"字就是一个人牵了大象的标志之意义，指出新石器时代晚期竹类的分布在黄河流域直到东部沿海地区，结论是"近五千年期间，可以说仰韶和殷墟时代是中国的温和气候时代，当时西安和安阳地区有十分丰富的亚热带植物种类和动物种类"。该自然环境中发展了的农业生产距今有 8000 年，粮食、蔬菜种植，家畜饲养，以及渔猎生活是中原地区先民营造了的生活环境。

这样的环境是先民深厚的生活基础。其写影能得神韵，画鱼鸟草虫总能够提炼出一种意趣，而成为"有意味的形式"，并能从原始毛笔的用笔之中流露出来，不能不承认是造化与心源相默契的结果。

3. 变形

新石器时代陶器绘画表现的"变形"处理，也是一个突出的特点。变形之因，目前比较流行的有这么一种说法：它们是由写实动物形象而逐渐变为抽象化、符号化的，认为这是总的趋向和规律，并作为科学假说，已有成立的足够根据[12]；为了说明该观点，分别有人

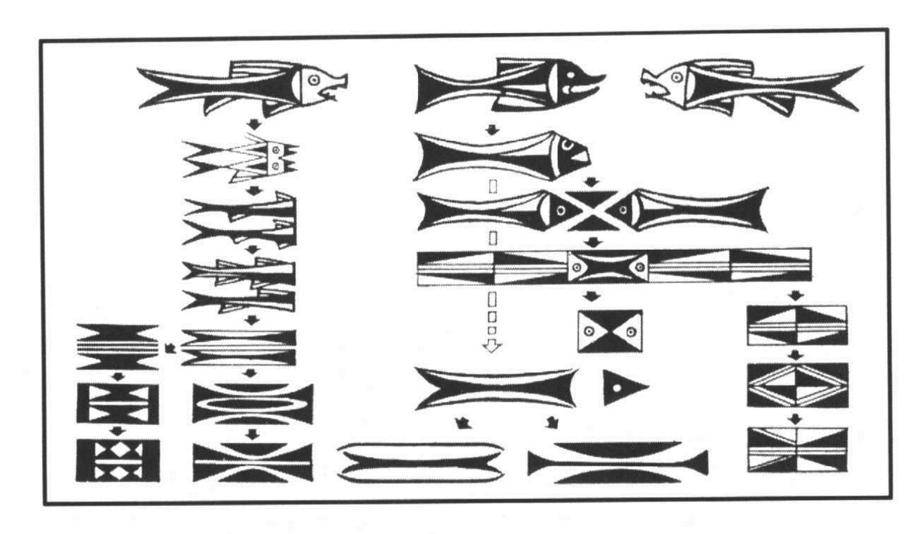


图 1-8　彩陶鱼纹演变图

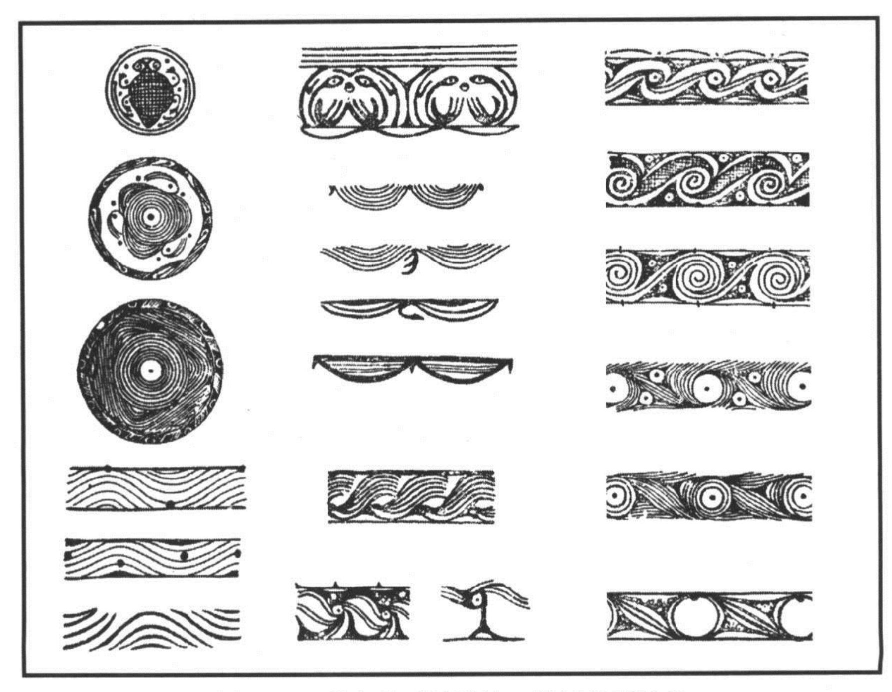


图 1-9　从鸟纹到旋涡纹　从蛙纹到波纹

整理出了半坡、马家窑两地区的两类彩陶纹样：从具象鱼纹到几何纹的演变推测图（图1-8）、从鸟纹到旋涡纹和从蛙纹到波纹的推测图（图1-9）。该观点，因为揭示了不同地区彩陶从具象到抽象的纹样变形过程而在一定程度上具有价值。

但是有不足，即没有考虑到巫术思维对于图像构成的作用而有遗憾。也就是说，先民幻想依靠"超自然力"去影响或控制客体的那种思维，既很容易在他们的理解中于事物与事物之间构架起联系，又很容易于所画形象添加进自己的思想，从而成为"变形"的依据。这一点，可从河姆渡的另一出土物7000年前"象牙雕刻双鸟纹"作出说明，它虽非陶器绘画，却作为大大早于彩陶的新石器时代纹样值得特别重视。寥寥几根线刻的两鸟首共一个抽象意味的火焰状同心圆，简练图像的离奇、变形、抽象，明显是先民神秘巫术思维作用之果。然而其抽象，并没有"由动物形象的写实而逐渐变为抽象化、符号化"的过程，而是经由巫术思维一下子进入抽象表现的。相类的例子在彩陶中，如仰韶文化半坡类型的"彩陶鱼鸟纹葫芦瓶"（图1-10）。此瓶1975年出土于陕西省临潼县姜寨遗址[13]，该图所命名的"鱼鸟纹"不知何依。倒是有如抽象的兽面：黑线环绕了的圆脸形，中以直线分阳中有阴、阴中有阳的两面，左面似乎属阳——所画脸面处于空白地为多，然而眼睛处于阴位，浓重的黑色之中露出一细条缝，接着是嘴巴部分的如半段鱼身的黑，而头额部似乎是黑沉沉的发际。右面似乎属阴——脸面内黑色为多，然而眼睛与左相对而让黑色挤出阳位，睁开了的眼睛是黑色，接着眉弓上方三角形是黑色，下巴部分又是黑色，从而左右两半正呈相互对比的状态；凸显的性格，是平和善良静观世界的。如果连瓶上的两耳也结合了看，



图1-10　彩陶鱼鸟纹葫芦瓶 仰韶文化半坡类型 西安半坡博物馆藏

那么这有孔的两耳正好成为了画龙点睛的兽面之耳，而似乎增添了灵气。至于具体画的是什么兽，猴？熊？虎？都有点像，因为这些兽当时姜寨都有。还值得注意的是，兽的头顶中心之上画了锯齿形黑白相间的条纹，有如思维发散寓意了神力一般。这样的动物头像，在这之前没有见到写实的表现，也是一下子进入了抽象变形表现的。兽面如此抽象变形的表现，不能否认其中的巫术思维成分所起的架构作用。

先民陶器绘画的变形表现应该存在两条思维途径，一是蕴蓄了神秘感的巫术思维，二是蕴蓄了美感魅力的形式思维。巫术思维，自人类开天辟地以来一直是伴随物，曾长期作为原始科学观，在人类掌握知识、技能的过程中起过积极作用。不过与科学有质的不同：科学具公开性，巫术具神秘性，故主观性强是巫术思维的特点。所以原始艺术中的相当一部分作品，初民甚至有从自己形象出发来理解客观世界的，如现存连云港的新石器时代“将军崖岩画稷神崇拜图”，人物与植物融为一体的幽灵化稷神之诡谲，就渗透了原始人自己形象加给禾稼的主观意识（其中当然不乏符咒意念的赋予）；前举“彩陶鸟纹葫芦瓶”也有以人面来理解兽面的意味。所以“巫术”好像是充满了魔力的字眼，在背后代表着一个神秘莫测、光怪陆离的世界。进行形象表达时，其神秘莫测使构思新奇而随时抽象变形并臻于微妙之致。而形式思维，则适应视觉美的要求，很大程度上揭示了艺术原理、视觉美的形式规律，例如对称、均衡、连续、反复、间隔、重叠、交叉、错综、变化、统一等要素的或单独或综合的处处运用，其审美的抽象性，使之容易超越写实的具象性而只按照美的要求去绘画，故尔彩陶纹样多图案艺术原理的表现，特别是这种美能演化为曲线、直线、三角、圆、点、线等的几何形象表达后，更尽兴尽情，使人们乐此不疲。这也是为什么抽象美的几何纹样在彩陶中占据了绝大部分数量的一个原因。而巫术思维与形式思维结合在一起的相互促进，使巫术思维下的形象经形式思维的过滤而美，形式思维下的形象经巫术思维而具思想意义（尽管几千年后的我们不能完全解释清楚），特别是巫术的信力与形式的美感交织，有一种肯定

的力量付与艺术表现，这使“变形”充满着自信的力量。

所以我们看到的彩陶画面都是那么信笔肯定。如彩图3马家窑文化马厂类型“四圈纹彩陶歪脖壶”所画，信笔甚至产生了粗狂的风格。其变形，与众多彩陶作品不同。首先，也许是巧合，所画笔线的随意变形与陶器造型的歪是那么的协调一致。随意变形的笔线，由于保留了行笔中每一笔触的见笔，粗、细、枯、淡、润、重等的生动形态一一毕现，笔与笔之间一笔接一笔的一气呵成感也是那么清清楚楚，而突出了任意挥洒表现的感性特点。这特点使画法不追求工整，布局不追求对称，正因为如此，格外适应陶器造型的“歪脖壶”变形而耐人寻味。壶的“歪脖”之不一般，显然也有造型时的随意发挥的感性因素，不知是不是这种因素的特别关系，总之适应了该因素的用笔形成了特别的绘画表现。在彩陶绘画中，极少有如此用笔的“乱”中见整，而充分运用错综、变化、均衡的形式美规律去感性挥洒的。

这种挥洒，其变形表现的抽象性首先是适应了巫术思维类如符咒式表现的神秘性。尽管如何施符咒、如何神秘，我们难以知晓，但原始先民一般在陶器上画什么不会没有深刻的用意。这一点，不同地区彩陶所画的不同其实也是一种证明。半坡的画鱼，别处很难找到相同的题材风格；马家窑由鸟、蛙演变的旋涡纹、水波纹也为其独有。一地一族群的先民在漫长的历史时期中不断地画同一思想中的形象，即其深刻用意的体现。因为先民在巫术思维中感到、看到了其目的才会全身心地去做，巫术思维会使整个族群都向着其所看到的目的充满热情地持之以恒地努力。他们把咒语记得绝对准确，仪式行得无可訾议，禁忌与律令遵守得毫不含糊，而且巫术思想下还会使每一物都成为所达目标的氛围之烘托。半坡的鱼越画越简，甚至简到一两个线、块，马家窑的鸟与天之日、蛙与地之水的理解也越画越抽象化，从而演变的同心圆纹、圆形交错纹、圆形与网格结合纹、菱形网纹、三角网纹、环绕网纹、菱形回纹、三角回纹、条状格纹、锯齿纹等几何纹样之多，甚至成为马家窑彩陶绘画的一大特色。这些不能否认是巫术的信力、恒力发展的结果。

"四圈纹彩陶歪脖壶"所画，有具备种种马家窑彩陶几何纹样式的因素之基础，但更有超越的意义。一般马家窑几何纹样的表现，具体样式清楚规整，用笔稳实粗壮，而歪脖壶却很难指归某一种马家窑具体式样，但不脱马家窑几何纹样的总体风格；又用笔谈不上粗壮规整，但没有失去稳健的气质。从而，其生动笔线的抽象表现是对马家窑几何纹的再创作、再表现。其中巫术的神秘性也是很清楚的。这一点，体现了马家窑彩陶表现的共性。然而其独到的潇洒挥写，不能不考虑作者的个性因素而显出特色，从而成为超越一般图案表现的纯粹性绘画的代表。

第三节 新石器时代陶器绘画的意义

新石器时代的陶器绘画之意义有三：一是开端了中国绘画史乃至中国美术史，二是昭示了先民艺术的致思途径，三是南北地域从一开始就有不同的审美倾向显露出来。

新石器时代陶器绘画是中国绘画史乃至中国美术史的开端，因为那是先民第一次成熟运用形式美原理的绘画创作。形式美的原理，是先民在劳动中不断创造总结和领悟大自然美的结果。如果说旧石器时代的岩画在实用性、功能性中对于形式美原理尚在摸索之中的话，那么新石器时代陶器绘画则是摸索到了形式美原理的表现，尽管其实用目的没有改变。形式美原理的节奏与韵律、比例与尺度、错觉与统一、对比与调和、对称与平衡之体现，不单是所画，还与载体的陶器造型紧密结合，共同成为完整的艺术品。其完整性，往往凝聚在"节奏与韵律"这一点，所以无论是半坡直线感觉的画鱼，还是马家窑曲线感觉的画水，或者是河姆渡柔线感觉的画稻穗，都是深领天地自然间的节奏美、韵律感而为。而且，写实与抽象从一开始就处于互补状态，抽象的形式美很早就摆脱写实性的模拟而使自己具有独立的意义，而写实的形、线、色要素却无不在美感中

出入。

新石器时代陶器绘画昭示了先民艺术的致思途径，因为其韵律感与大自然的韵律美协调一致，应与古老的“天人合一”思维模式相关。虽然“天人合一”概念晚至北宋哲学家张载才提出，但作为一种思维模式远古起就自然而然存在了。该思维模式，可以参考《黄帝内经》知其大概。其云：“天为阳，地为阴，日为阳，月为阴，大小月三百六十日成一岁。人亦应之”，“天覆地载，万物方生”，“天地者，万物之上下也”，“阴阳者，万物之能始也”，既定位了天、地、人相应的关系，又反映了人应天地阴阳而流转的观念。人在天地之中虽渺小，却能感应、认识造物在阴阳交互之中的广大而微妙，乃“天人合一”思维模式的主旨。彩陶绘画形式美原理的精微体现，实际上是感应阴阳韵律的创造。而在原始巫术作用下，此种韵律感好像先民生来就有一样。

“天人合一”思维模式造就了人的意识与大自然物我为一的创作心态。这决定了陶器绘画的运思。“彩陶双鸟相向展翅罐”（图 1-11）是为一例。鸟之灵性的活跃、嬉戏，幻化于流动的整体造型，像天上的云在流动而与宇宙天体同在；像和风中的草在飘动而野草小鸟融化为一。其韵律，如山野草丛中流淌的小溪，或者大河上下漩动的水流；小鸟和于天地自然，融于大气生命之流。再如马家窑“彩陶飞鸟纹”（图 1-12），鸟之所以能穿梭飞翔、冲破气流，是靠流线型身体与弧线型翅膀，其物理物性物相简括在鸟身橄榄形和弧线双翅上；衬出飞鸟形的留白圆形，能依据古代神话中太阳三足鸟转而接



图 1-11　彩陶双鸟相向展翅罐
甘肃省博物馆藏



图 1-12　马家窑飞鸟纹彩陶罐
甘肃省博物馆藏

上了象征太阳的思路。几道同心圆圈则似太阳光的层层照射，网格纹的大圆象征了人眼看来比太阳大得多的月亮。“日为阳，月为阴”，配上那些粗圆圈线，似乎着重说明了白天黑夜循环往复的永恒。罐腹下部黑白间隔的圈线，也可以看作古人认为通天通地的神秘物质——水的象征。这些物象的符号与飞鸟组合，不免给人以茫茫天体宇宙而生命在其中的感慨。

物我为一，是物我相融，或者物中有我，或者我中有物，乃先民自然圆融的心致。在通和了的人与自然里，物与人都冥合着：这时看到的自然，是内在生命力的自然、神韵的自然、互有联系隧道的自然。这状态中作的造型，是富有内在生命力和神韵的造型、中气弥满的造型。这境界中的笔迹，是能创造形式美法则的作品。这时的无超越自然是无不超越自然，一切的一切又都是那么的自然而然，故能意在其里，美在其表。此创作心态的开头，对于后世艺术发展有着巨大意义：作者自觉物我两忘地沉入于大自然，进而物我同一地入于画的过程，使本来只有物理的东西可具人情，本来无生命的东西可有生气。这样的致思途径为历代优秀艺术家必备。又凡千年不朽作品者，都是此心态的典型体现。所以，先民虽随远古岁月回归自然，但留下作品内含的生命律动，却如天真烂漫之儿童充满了朝气活力。[14]

新石器时代陶器绘画显现的南北地域的不同审美表现，也是应该看到的一点。长江流域浙江河姆渡文化线刻纹的秀丽，黄河流域彩陶的丰满，为基于地域之别的南北各自风格特点。地理人文因素决定的江南艺术气质，几千年之后依然存在。

注释：

〔1〕中国硅酸盐学会：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982 年 9 月版，第 37 页。

〔2〕中国硅酸盐学会：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982 年 9 月版，第 42 页。

〔3〕马清林、李现：《甘肃古代各文化时期的制陶工艺的研究》，《考古》，1991 年第 3 期。

〔4〕陕西省考古研究所等:《姜寨》,文物出版社,1988年版。

〔5〕巩启明:《姜寨遗址考古发掘的主要收获及其意义》,《人文杂志》,1981年第4期。

〔6〕熊寥:《中国陶瓷美术史》,紫禁城出版社,1993年版,第31页。

〔7〕河姆渡遗址博物馆编:《河姆渡文化精粹》,文物出版社,2002年12月版,第166页。

〔8〕中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会、中国大百科全书出版社编:《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986年版,第188～191页。

〔9〕王少华:《吴越文化论》,苏出准印(95)第184号,自印本,1995年,第18页。

〔10〕王少华:《原始社会青海的"五人"连臂踏地舞图——青海出土原始社会陶盆舞画释义》,《吴越文化论》,苏出准印(95)第184号,自印本,1995年,第12页。

〔11〕汤池:《黄河流域的原始彩陶艺术》,《美术研究》,1982年第3期。

〔12〕李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1982年版,第25页。

〔13〕该图说源自上海人民美术出版社2000年2月版的《中国陶瓷全集·新石器时代》。另外,王朝闻任总主编的《中国美术史》彩图图版116的图说为"鸟纹彩陶瓶",仰韶文化半坡类型,1979年陕西省临潼县姜寨出土,西安半坡博物馆藏。

〔14〕孔六庆:《新石器时代花鸟艺术轨迹》,台湾《鉴赏》,1992年第1期。

第二章 南方陶瓷绘画的唐代长沙窑瓷绘

唐代长沙窑陶瓷绘画，是新石器时代以来突然产生的一个亮点。新石器时代以后由于种种原因，陶瓷绘画迅速衰落，直至盛唐之前都还没有什么陶瓷绘画的信息。尽管中国陶瓷的发展，在彩陶之后是一波接一波地向前，例如从夏、商、周开始，有灰陶、白陶、印纹硬陶、原始瓷的同时或相继产生，极少量的釉陶也在商代的有关遗址中发现；两汉时绿釉陶、黄釉陶、茶色釉陶等不断问世，釉层的厚度越往唐代越有明显的加厚趋向；三国时东南沿海地区出现了青釉瓷器并在南北朝时期有大量生产；隋唐时瓷器生产明显进入成长阶段，瓷器普遍用较高火度烧成使胎质更为坚致，并有窑的专称出现如越窑、邢窑、岳州窑、寿州窑、洪州窑、鼎州窑等等，而瓷业发展盛况空前。但是，陶瓷绘画却基本不见踪影。这里所言“基本”，是因为在三国吴末晋初时偶尔有过陶瓷绘画表现，如江苏南京长岗村出土的一件“青瓷釉下彩盘口壶”，画有褐黑色的人首鸟身、异兽、羽人、仙草、云气等釉下彩纹饰[1]，但这虽是非常值得注意的最早青瓷釉下彩，是陶瓷工艺探索的一个进步，也是唐代釉下彩的先声，却一因孤品，二因绘画方面较难定位风格特点，三因工艺不过关如胎釉结合不好、釉层脱落等难以造成声势，所以还成为不了陶瓷装饰的重点。因此，陶瓷装饰还是尽量利用浮雕、捏塑、堆塑、贴塑以及印、划、刻、戳，釉的满施、点施、花色施、挂施等手段，而毛笔画于坯上在窑炉中经火烧成的陶瓷绘画难见。春秋战国至汉代时期虽接续了彩陶有一些陶器彩绘，但那种既是图案的、又是未经烧成的东西，毕竟难以纳入陶瓷绘画的范畴。

唐代长沙窑一下子出现了一整批工艺过关、具有鲜明风格而水平不低的陶瓷绘画，是振奋中国陶瓷史的大事。人物画、花鸟画、山水画，用笔粗放甚至抽象挥洒，在陶瓷器表展现了绘画的世界。同时与中国绘画关系紧密的书法，也成为了该世界中的座上客。新石器时代之后的数千年，陶瓷装饰如此成熟的新风貌在古楚地的唐代长沙窑鸣响第一声礼炮，颇耐人寻味。

第一节　长沙窑的概念、历史与釉下彩工艺

长沙窑是指唐代时位于今长沙市望城县紧邻湘阴县的铜官至石渚（潴）湖一带的瓷窑。关于唐代瓷器，历史文献只记载有“湘瓷”，没有具体说到铜官至石渚的瓷窑。例如黄裔编《瓷史》云：“湘州花瓷别无载记，仅见于唐代诗人刘言史诗中称：‘湘瓷泛轻花’。谓之湘瓷，必产湘中，犹之邢州瓷为邢瓷，越州瓷为越瓷也。虽未详何色，以‘泛轻花’三字度之，则知非雕花乃浮绘之花也。按陆羽《茶经》品瓷碗，谓越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，寿州次，洪州又次。岳州即湘也，其品既在寿州、洪州上，则亦当时之珍品，故诗人咏之”[2]。陆羽所说的岳州，应包含长沙窑在内。因为岳州与铜官、石渚地理位置紧挨，都在湘江边、洞庭湖畔。据1952年发现的岳州窑窑址，是位于湖南湘阴的窑头山、白骨塔、窑滑里来看，则湘阴与铜官、石渚的距离更紧靠了。“岳州”是唐宋时代的名称，即今岳阳、湘阴地区。南朝时曾划汨罗一部分设湘阴县，隋代并入岳阳县，不久又改岳阳为湘阴。唐代武德初改天下诸郡为州，湘阴隶属岳州。比起从铜官至石渚只有四公里左右的小位置，“岳州”的地理概念要大得多得多。所以，当我们考虑“湘瓷”这个概念时，别把长沙窑另立，而应作为“湘瓷”的一个整体去考虑。事实上多次调查发现，自湘阴（包括旧汨罗县）至长沙望城县的石渚湖一带，从东汉至唐宋，均属同一窑区。中唐以前主要烧制岳州窑早期青瓷，中唐起，则在岳州

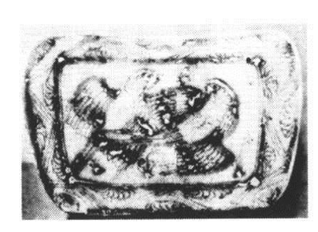


图 2－1
唐·岳州窑褐彩瓷枕



图 2－2　唐·长沙窑青釉雁纹瓜形壶 湖南省长沙市文物工作队藏

窑的基础上发展釉下彩瓷器。岳州窑在长沙窑之前有没有釉下彩，虽然是一个问题尚待研究，但“唐岳州窑褐彩瓷枕”（图 2－1）与“唐长沙窑青釉雁纹瓜形壶”（图 2－2）两图对比的画法相近，反映了同一窑区声息相闻而风格相近的情况之一斑。所以“长沙窑”的概念除了开头表明的地点范围之外，还有补充说明的两点：第一是服从于岳州窑大概念，这是我们认识长沙窑的前提；第二是以釉下彩绘画的数量之多和丰富多彩特色确立了自身内涵，这是长沙窑的价值所在。

长沙窑在当时烧造的盛况，在《全唐诗》中有澧州（湖南澧县）人李群玉《石潴》诗道出：“古岸陶为器，高林尽一焚。焰红湘浦口，烟浊洞庭云。回野煤飞乱，遥空爆响闻。”其开始烧造特色的釉下彩瓷器，大致兴起于唐代天宝末年安史之乱（756—762 年）以后。1974 年，长沙市文化局文物组曾对窑址进行局部发掘，获得了两千余件遗物，其中有带纪年的窑具及器物三件[3]，最早纪年为唐元和三年（808 年），并且，元和三年的遗址层下还有一米厚的堆积层，说明元和三年前还有一段烧造历史。在研究、比较长沙及各地唐墓出土器物的基础上，基本确定铜官窑创始于唐而终于五代。认为中晚唐之际发展到盛期，五代趋向衰落。

长沙窑为什么在盛唐之后兴起，大概有由于安史之乱以后形势变化的原因。安史之乱使唐玄宗逃往四川，黄河流域人口大量南迁，一时出现“两京衣冠尽投江湘，故荆南井邑，十倍其初”（《旧唐书》卷三九《地理志》）的景象。该景象在其他记载上也有反映，例如韦庄《湘中记》中的“楚地不知秦地乱，南人空怪北人多”，一定程度上帮助说明了当时北人迁至湖南的情况。在那些北人中，恐怕不能

排除有北方青釉绿彩和低温唐三彩方面的陶瓷技术匠人进入湘地的可能性，他们对岳州窑青瓷的变革或许有积极的作用。虽然这方面推测的具体文献资料难觅，但长沙窑吸收青釉绿彩和唐三彩技术的产品之存在，就是具体的图像证明。此外，从总的陶瓷形势来说，战乱使北方丝绸之路受阻，而南方海上陶瓷之路开始兴旺起来，长沙窑正适应了海外陶瓷贸易的需要，在岳州窑传统青瓷基础上大胆创新，形成了独具特色的釉下彩陶瓷绘画品种。其海外贸易，遍及东亚、南亚、西亚、波斯湾沿岸和阿拉伯半岛。例如今伊朗古代港口遗址席拉夫，波斯湾的比比加顿，日本的京都市平安京遗址，朝鲜西海岸黄海道海州郡青龙面的龙媒岛，巴基斯坦位于印度河口附近的海港遗址斑保尔以及印度河下游城市遗址布拉夫米拿巴，伊拉克的美索普塔米亚由阿拔斯王朝建造的城址遗址，印度尼西亚的玛朗南部哇那克，还有菲律宾、泰国、斯里兰卡等国，都有长沙窑瓷器出土。又在国内，今陕西、河南、安徽、江苏、浙江、广西等地区的唐墓也都分别有出土的。这些，说明了长沙窑在海内海外传播之广的一时盛况。

长沙窑釉下彩的陶瓷工艺已经有了较高的水平。表现在：

第一，龙窑的使用为瓷器的釉下彩成功烧制保证了条件。龙窑，战国以来在南方普遍使用。其形状呈卧式，往往选择有一定坡度的地点建造之，所以窑身从前到后是一个从低往高的趋势，投薪口在下面，火势由下往上，筑在上面的出烟口，则形成自然抽力的烟囱，故不必另筑烟囱，这使修筑十分省事。这种窑炉比较低矮，借窑室长度的延伸，以增加坯件的装烧量，也恰好适应了坯体明火叠烧的空间利用，窑体的加长有利于余热的充分利用，从而同时降低了燃烧的消耗。而流动的火焰，又延长了在窑内的停留时间，有利于窑温的提高并使窑温分布均匀，从而窑温可高达1300℃。这温度，是瓷器烧成的必要条件。而且，龙窑长条形的窑炉结构，具有升温较快的特点。其较薄的窑体，能比较迅速地冷却，这又正好符合青釉瓷器烧成工艺的要求，因为青釉的釉料中含有较高的铁，宜于在还原气氛中烧成，并要求快速冷却，以减轻铁的二次氧化，保持较为

纯正的色调。这种窑炉结构的改进,早在东汉就已经成熟。唐代铜官窑的龙窑即在这基础上的成功使用。这样的龙窑在铜官窑不止一处。其中尖子山南麓窑址清理出一条残窑,火膛东西长 2 米,南北宽 3.4 米,西边深 0.5 米,东边深 0.25 米,火门位于火膛南壁,宽 0.8 米,残高 0.48 米,斜坡式窑床与火膛东壁相接,坡度 20°,宽 3.3 米,推测长度为 28 米左右,窑顶已塌,但可见窑门和投柴孔的结构痕迹,燃料为薪柴。

第二,瓷胎、釉、彩料为釉下彩保证了条件。其瓷胎成分,在光学显微镜下有石英、长石、云母、赤铁矿、莫来石、玻璃相,属粘土石英云母系,与景德镇、浙江青瓷胎的成分相似。但是胎质含铁量还较高,烧成后呈现红褐色或灰白色,于是往往先在瓷胎上涂一层化妆土再绘画,而后施釉烧成。其釉主要以氧化钙作为熔剂而透明度高,能有效地起到显现釉下彩画面的作用。釉下彩着色元素主要是铁和铜,依据窑里烧成气氛的或氧化或还原而呈现不同颜色,另外还有少量的氧化锰和氧化钴,也在发色中起影响作用。早期釉下彩的单一用色为深褐色。中期釉下彩的单一用色有褐色、绿色、红色,同时有较多的褐绿两色釉下彩,间或也有褐蓝、褐红两色的釉下彩。后期的釉下彩基本上为单一的淡绿色,个别有浅绿、浅褐两色。这时期,白釉瓷器与浅绿色釉彩结合的作品较多见,莹润的白釉与绿彩对比而洁美。白釉之下的褐彩则明显少见。[4]从长沙窑的兴起到衰落,有一个从青釉褐彩、黄釉褐彩到白釉绿彩的发展过程,应是审美演变的一种表露。

第三,釉下彩绘画的主要工具是毛笔。自新石器时代以来的数千年里,毛笔早已成为人们书写、绘画的普及工具。毛笔作为彩绘工具,已经在自由挥洒运用中显示出高度成熟的水平。

以上工艺条件下的长沙窑釉下彩绘画,在类别上基本与中国绘画同步而有人物画、山水画、花鸟画之分。据选留的窑址出土标本总数 1043 件来看,其中有装饰纹样的 518 件,几乎占了一半,而大部分是釉下彩。特别引人注意的是 107 幅完整画面和 32 幅不太完整的画面的瓷画。计有人物画 2 幅,动物画 38 幅,花草画 69 幅,山水

画 23 幅，图案画 7 幅。[5]

第二节　花鸟画表现

就出土标本显示的花鸟题材（动物画与花草画）占了瓷画总数的 76%之比例来看，花鸟画表现是绝对多数。确实，唐代长沙窑釉下彩绘画水平最突出的是花鸟画。其特色，一是真实反映了湘江水边的鸟禽动物自然生活。二是激情奔放的笔调，在当时工笔画特别是工笔花鸟画还在爬坡的时代中，大放“写意”的异彩。

长沙窑釉下彩的花鸟画，涉及的鸟类品种有杜鹃、鸳鸯、鸿雁、练鹊（绶带鸟）、鹭鸶、鹡鸰、鹧鸪、山鸡等，动物有鹿、羊等，其它还有鱼、龙、蜂、蝶等，基本上是一个形象构成一个画面。尽管由于陶瓷画工适应市场的生产性质，明显存在着一种画面反复被画的现象，但由于每次表现的随意性带来的微妙差别，使之仍然各有意趣。例如图 2-3、图 2-4、图 2-5 一组三图同名为“青釉莲荷纹瓜形壶”的表现，可知这种荷花纹是当时瓜形壶流下位置的特定装饰纹样。虽都是简练粗劲而程式的几笔勾勒，但图 2-3 显得相对写实，花朵由于外轮廓线的形状和用线的滋润、花筋细线的雅淡而呈现含苞欲放的姿态，荷叶也有明显的正面、侧面之分，并且随着正面荷叶用线之淡而有推远层次的感觉，画面似乎有如一阵清风吹来的诗意。图 2-4 与图 2-5 虽然构图、用笔均仿佛，但是荷花花瓣的放开已经是盛放之趣，又线条之粗重以及后来脱落了的斑驳感似乎秋风袭来之意，花脉叶筋不像图2-3那样滋润雅淡而另有映日之想。特别是图 2-5 勾线更简约，或许工艺原因造成的线条斑驳感更强，似乎有进一步的“秋风肃

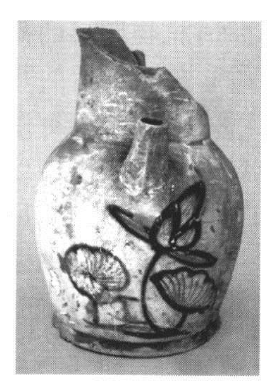


图 2-3　唐·长沙窑青釉莲荷纹瓜形壶
长沙市文物工作队藏

杀"之趣。而其粗放的"写"之笔意，应是在画工特有的放笔中来：一个画面每天定量的反复表现所成就的那种信笔熟练，是长沙窑釉下彩花鸟画极尽生动之致的用笔基础。这一点，决定了其表现的民间性，与后世文人所发展了的写意花鸟画有所区别。



图 2-4
唐·长沙窑青釉莲荷纹瓜形壶
长沙市文物工作队藏



图 2-5
唐·长沙窑青釉莲荷纹瓜形壶
长沙市文物工作队藏

不过，民间绘画与文人绘画有一个共同点，是以熟悉的生活为基础进行绘画表现。长沙窑釉下彩花鸟画乃为遵循之的典范。由于画工们专画他们熟悉的生活和心中感兴趣的部分，所以每个画面都充满了朝气蓬勃的感觉。前述种种动物题材之外，植物题材的荷花、小草、野花以及天上的云彩等等，皆倾注了画工发现生活的热情。如前举荷花不管是含苞待放之态，还是映日盛放之姿，都有迎风浥露之情，配以欲动的水波，富于乡野恬淡的意趣。那些直接以水中植物来构图的画面，往往一花两叶婷婷立于水面，有的野草虽不名，却一两枝自在于水中，得水边生活的闲趣。画鸟禽的生动之趣，可以在"青釉山鸡纹壶"(见彩图 4)中略见一斑。山鸡紧身振翅，细颈昂首，撒开双脚的信步迅奔，画出了或发现食物、或与同伴会合的兴奋神态。像这种生动取象的或信步、或伫立、或振羽、或飞翔、或觅捕，抓住的都是动态的一瞬间，在灵感、灵敏中激情用笔而生动传神。特别是鸟禽多以随见的乡野花草以及水波相衬托后，格外显

出汀花野竹般的水边生活情趣。这样的作品有不少，其中湖南省文物考古研究所藏“青釉鹭鸶莲叶纹执壶”[6]所画鹭鸶的生动传神亦给人有深刻印象，站立于荷叶之上的一鹭鸶，所取的动态是正在吞食刚才在水里捕到的鱼之瞬间，其身子由于吞咽带来的前倾，脖子处于一伸一缩之间的间歇停顿状态，而此时脑门的微歪，以及鼓出的嗉子表明正吞下的鱼所处位置，都是动态生动的微妙之处，表现得淋漓尽致。

同样所画动物也是善于捕捉生动的细节。例如湖南省长沙市文物工作队藏“青釉划花羊纹壶”[7]，画羊神态生动，抓住羊准备与谁对峙的瞬间动态，前身略俯，后身微弓，前足用力抵住地面而昂头挺胸，似乎随时接受挑战将要作出某种反应一样。这样的形象抓取，如果没有对生活中家羊的了然于心，是难有如此神情毕肖刻画的。这是写实表现的一例。而另一件画羊作品即湖南省麻阳县文化馆藏“青釉褐彩山羊纹执壶”（图2-6）更进入了趣味表现，该图画上山坡的羊，挺胸昂首远望的姿态似乎还带着“咩咩”的叫声。其趣，一是在画法中产生，既在羊毛、羊角、山羊胡的细、实、重用线与身体轮廓、羊腿的粗、虚、淡用线的对比中生趣，又在布局方面将爬坡之羊置于变形了的野花之上而生趣。从而可以看作是一幅抒情意味的小品画。除了山羊外，长沙窑的画鹿也是富于趣味的表现。如湖南省长沙市文物工作队藏“青釉褐绿彩奔鹿盒盖”（图2-7），其画鹿，是能把鹿性警惕的特别性格渗透在奔跑状态之中，所以鹿的四蹄跃奔特别高起有劲，弓身翘

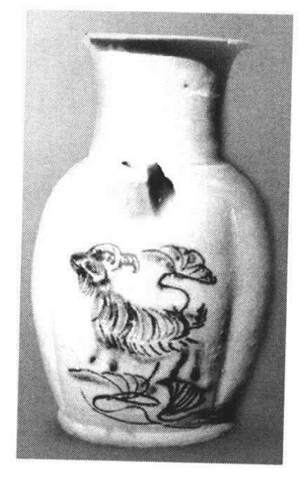


图2-6　唐·长沙窑青釉褐彩山羊纹执壶
湖南省麻阳县文化馆藏



图2-7　唐·长沙窑青釉褐绿彩奔鹿盒盖
长沙市文物工作队藏

尾特别紧缩身体，双耳竖立特别挺直，跳跃之中的眼睛睁得特别大，眼白之多和下面嘴裂线的特别有劲，格外聚焦了鹿性的警惕感和惶恐感。这样的画鹿作品，不单表现在盒盖上，还表现在体量感的壶身上，如湖南省考古研究所藏“青釉褐绿彩鹿纹执壶”[8]。此外河南省洛阳博物馆藏“褐绿彩奔鹿纹瓷壶”[9]虽然没有画花草衬景，只是纯粹的奔鹿，却动态一如。显然这是被画工多处运用的一种纹样。但由于经过再三表现，这种画鹿已经进入了淋漓尽致的境地。例如，浙江省宁波市博物馆藏“长沙窑釉下彩绘奔鹿纹执壶”[10]所画奔鹿，其转颈回首和放慢了奔跑速度的姿态之特别，别有一种舒松的抒情意味。

唐代长沙窑釉下彩的花鸟画表现，与当时画坛发展正盛的花鸟画工笔风格完全不同。唐代画坛的花鸟画主要在宫廷绘画的环境中，以工笔风格为特征一波接一波地发展。众所周知，主要以儒家精神治国的大唐王朝的社会政治理想，使中华民族的子孙们一度发出“内圣外王”思想的光辉，艺术家们也不例外，他们以“真力弥满”、“行气如虹”、“积健为雄”的气质创造了唐诗，同时开拓了工整灿烂的工笔画风格，其中工笔人物画是历史最高绘画水平的代表，如阎立本、吴道子等取得的成就一度成为绘画审美的格律而起到肯定法度的规范作用。花鸟画受人物画影响而发展，如初唐薛稷画鹤脱胎于阎立本人物画，朱景玄《唐朝名画录》记其“画踪如阎立本，今秘书省有画鹤，时号一绝”；盛唐仍依据人物画精神，主要在鞍马、画兽、画鹰等较大体量的动物画方面取得成就。特别是鞍马，出现了“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空”（杜甫《丹青引》）的曹霸，专画“陛下内厩马”的韩幹[11]那样的画马名家；画鹰则出现了姜皎“此鹰写真在左绵，却嗟真骨遂虚传”（杜甫《姜楚公画角鹰歌》）的传神表现。中唐接续盛唐，一方面继续在大体量动物画方面有韩滉《五牛图》那样写真求实而骨力沉郁的作品产生，一方面有专门画“花”、画“鸟”的画家边鸾（约 762—820 年）产生。边鸾的特点，是将工笔技巧发展到作折枝花能“曲尽其妙”，“大抵精于设色，如良工之无斧凿痕耳”（《宣和画谱》卷十五）的境地；唐代段成式《寺塔记》描写的“活禽

生卉推边鸾，花房嫩彩犹未干”句，是其画面效果的生动写照。张彦远曾评边鸾：“善画花鸟，精妙之极”而“花鸟冠于代”（《历代名画记》），朱景玄评“近代折枝花居其第一”（《唐朝名画录》）。具体的边鸾花鸟画法，在今台北故宫博物院藏传为边鸾的《花鸟图》（图 2-8）可见一斑：此图一是构图出枝有风神，二是画法勾线细劲工整而傅彩晕染精到。这种边鸾风格在当时皇城长安蔚为风气，据张彦远《历代名画记》记载有相当一批花鸟画家，其中有“可为边鸾之亚”的韦銮，“师边鸾花鸟”的陈庶，“笔迹不及边鸾”的梁广等等。边鸾的影响之大，一直被后世奉为花鸟画之祖。

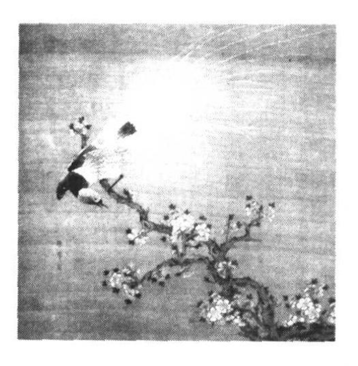


图 2-8
唐·边鸾《花鸟图》
台北故宫博物院藏



图 2-9 唐·长沙窑青釉
褐色鹭鸶纹瓜形壶
长沙市文物工作队藏

然而，长沙窑釉下彩花鸟画对于皇城宫廷边鸾花鸟画影响的接受，最多只是受到花鸟画专门表现的启发而作花鸟题材的专门装饰表现，其画风似乎走向了工整细致另一面的粗笔率意放写。例如“青釉山雀纹壶”（见彩图 5）毛笔勾线的笔势，是如迅雷不及掩耳之势的一笔紧接一笔的快速迅扫，其一气呵成，将鸟的眼、喙、颈、腹、尾、翅、脚的所有结构都被统一在圈线之中，乃至下面的花草也被圈线统一。其线，全然不受宫廷工笔中锋“骨法”用笔的约束，而听任虚、实、扁、侧的运笔随意使之，自有一种民间画工感受生活的真率之意蕴涵其中。线不尽形时，韵味色笔补充之。利用泥坯时的吸水性能，淡色料笔补足鸟的头、腹、尾、翅等处结构，有如现在的生宣纸

渗化效果，与深色线条相对比，深浅浓淡相得益彰，视觉富于美感。与宫廷边鸾画风的理性画法比较，这是一种感性的狂笔作画状态，是无拘无束只顾表现自己性灵的作画态度。这种粗放的笔势，应视为长沙窑釉下彩花鸟画的艺术基调。

“青釉褐色鹭鸶纹瓜形壶”(图 2-9)，是又一件长沙窑釉下彩花鸟画的代表作品。该图的粗放与彩图 5“青釉山雀纹壶”不同，首先用笔有传统绘画的中锋骨法用笔之美，如画翅羽、鸟足、水波的细线，凝练了韧劲而圆润有力。再者鹭鸶形象的随意，不类前述彩图 5 那样线与色块的结合，而单以线条为之；不过，鹭鸶头部的特大与颈部的特细，显出了笔所到处皆成趣的自信力。这种激情奔放的笔调，在每一幅铜官窑花鸟画都有体现。

第三节　其它绘画表现

唐代长沙窑釉下彩绘画还有人物画、山水画、抽象画等的表现。尽管数量远远比不上花鸟画那么多，却其表现另有特色而不能忽视。

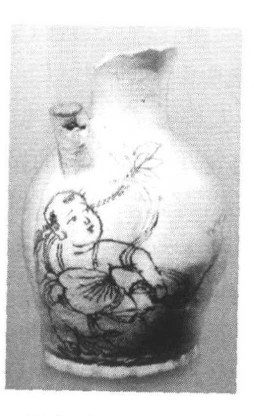


图 2-10　唐·长沙窑青釉褐彩婴戏纹执壶　桃源县文物管理所藏

1. 人物画

现今能见到的长沙窑釉下彩人物画，完整画面的有湖南省桃源县文物管理所藏“青釉褐彩婴戏纹执壶”(图 2-10)，长沙市博物馆藏“青釉褐彩双系人物罐”；残缺画面的，在周世荣编《长沙窑瓷绘艺术》(上海人民美术出版社 1994 年版)一书中见有“外国女郎图残片”、“异国情侣图残片”(图 2-11)。图例的两件，正反映了长沙窑釉下彩人物画的两种类型。

“青釉褐彩婴戏纹执壶”是 70 年代在长

沙市北望城县唐代铜官窑址出土的釉下彩瓷壶，曾名为“莲花太子图”[12]，其实后者可能更准确些。因为壶体上胖胖孩童手持莲干荷花、腰围肚兜、彩带在臂间飘举的虎步生风的姿态，很容易联想到类如神话中托塔天王之子哪吒的形象，其两眼瞅着前方，下巴微微扬起的天真烂漫神气，还真有“太子”的那股傲情。不过所画的无论是谁，这种可爱的婴戏形象本身以及那种联想，就是一种值得肯定的祥瑞意念。画法表现较单纯，以圆健有力的工笔线条进行了勾勒。头、手的线条，肚兜、腰际系带的处理，飘举的彩带等翻转的透视等，颇合唐代宫廷工笔人物画的画法。或许应该指出，在长沙窑釉下彩自由个性的绘画中像这样比较合乎唐代宫廷画法的作品极少。而“异国情侣图”则是一幅在人物画中个性表现的范例，在一块瓷盘残片上的左右两端，画了深目高鼻、横卧浓眉、八字须的波斯男子和粉黛胭脂、高髻金饰、丰腴脸的典型唐代仕女，她们默默相对，眉间紧锁，其无言的样子似乎难舍难分。该作品，既是唐代时海外商人或官吏留居中国的社会现象的真实反映，又是长沙窑画工抒发生活感受而自由表现的个性化艺术的真实反映。

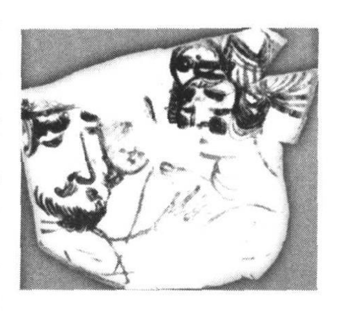


图 2－11
唐·长沙窑异国情侣图

2. 山水画

长沙窑釉下彩绘画中的山水画也有两类，一类是尚能见出受唐代宫廷山水画影响的作品，如“青釉山水纹瓷罐”（见彩图 6）。一类是完全基于民间绘画理解的作品，如“青釉褐绿彩水波云纹壶”（图 2－12）的表现。



图 2－12　唐·长沙窑青釉褐绿彩水波云纹壶
长沙市文物工作队藏

“青釉山水纹瓷罐”所画的山，很容易联系盛唐宫廷李思训、李昭道父子的工笔青绿山水。图例的釉下彩山水画，略得工

笔青绿山水画画山的那种骨线勾斫笔力，布局方面亦略得李昭道《春山行旅图》、唐代佚名作《明皇幸蜀图》那样的山峦重叠之大意。但其画法自由不太受成法拘束，如用线未必完全讲究工笔青绿山水从刚硬山石质感的劲挺有力，而顿提的短促弧线条有之，图案式的较长弧线条有之，方硬感觉的工笔青绿山水线条有之，圆润感觉的线条亦有之。在布局上，索性将工笔青绿山水重叠的山峦更装饰化、程式化处理，不同线条感觉的山石组合在一起的整体形成了一个兀突的山岗。上面的树木处理成抽象的点，以增加用线的生动感。山峦是近景，远景的处理则有天、地两种画法。画天是以淡色写出月亮，月亮虽从山后出却显得远；画地是以深色的短线写出波光粼粼的水面，水的波光虽从天边来却显得近。从而营造出一个天高地远的境界。其中，飞鸟点缀于天地之间，更增添了画面的情趣、诗意。这样的山水画作品目前虽只见一件，却代表了长沙窑画工对于唐代宫廷山水画的民间理解。

“青釉褐绿彩水波云纹壶”（图 2－12）所画云、水，是较多见的一种定式表现。如湖南省长沙市文物工作队所藏的另两件作品“青釉褐绿彩水波纹瓜形壶”、“青釉水文壶”[13]，都是将云气、水气、风与抽象了的花草融合在一起的意匠，这样的形象滚动在水面之上，用笔迅捷则似龙卷风般的用意，用笔稍迟缓则有风和日丽的感觉。云彩之美，既以细笔线条之劲健与粗笔色块之韵味的组合加强着主观的美感，又以灵气的落笔无不符合外形美的要素。这种天上云朵巨大而远山渺小的画面多见于长沙窑，大概基于天地自然的野逸环境条件，像洞庭湖畔湘江边的景色，有如宋代范仲淹所抒发的“衔远山，吞长江，浩浩汤汤，横无际涯”的感受那样，这种感受能“心旷神怡，宠辱皆忘”；另外又于具体景色说到淫雨霏霏天气时的“薄暮冥冥，虎啸猿啼”，春和景明天气时的“沙鸥翔集，锦鳞游泳，岸芷汀兰，郁郁青青”（《岳阳楼记》）。确实，这里远山平畴、荒洲浅渚、云尽暮烟的环境，是产生水波云纹山水表现的摇篮。以此生成的民间艺术意匠，有着浓郁的长沙窑特色。

3. 抽象画

唐代长沙窑釉下彩装饰中有一类形象不定的作品，乃使用高温状态下容易流散的以氧化铜为发色原料的料色，画坯时随意挥洒几笔，烧成时料色在与釉色的结合中自然浸漫晕化而得到的似是而非的形象。由于这样的视觉形象既能引起某类事物的联想，又能显现抽象的韵律美感，故我们姑且称之为抽象画。

长沙窑抽象画，是在北方唐三彩已经取得了很大成功之后才发展的。其契机，如前所述与"安史之乱"以后北方文化的南移、北方陶瓷工匠进入湘地有关。其与唐三彩的相通性，是釉色的浸漫效果有自然而然的美感。不过长沙窑釉下彩抽象画的材质、工序与唐三彩不同。长沙窑虽然有唐三彩那样的褐、绿、蓝、黄等颜色，却并非是二次烧成的低温釉。唐三彩是低温烧成的铅釉，其烧成过程中铅釉的流动系数大，正是靠此流动系数，各色才巧妙地交织在一起而形成了多彩绚丽的色釉效果；唐三彩还是两次烧成，先将坯胎在高达1100℃左右的高温下素烧，然后再施釉经高达900℃低温烧成。而长沙窑釉下彩是色料画在坯上后经1300℃高温的一次烧成，利用高温状态中发色元素的晕散性，是长沙窑以不同于唐三彩材质去实现唐三彩效果的途径。

长沙窑抽象画的表现，"黄釉绿彩壶"(图2-13)是一例。绿彩在釉下的晕散使形象迷蒙不定，可以说是流云与花草结合的景象，也可以说是流云与山水结合的景象，更可以说什么也不是，只是点、线组成的虚实相生的抽象美形象。值得注意的是，抽象之形的点线与壶把、壶身、壶嘴的造型线条能融为一体而耐赏，从而具有美的价值。此类代表作，还有湖南省长沙市文物工作队藏"白釉绿彩壶"，三笔浓重的绿彩之布局，容易让人联想芭蕉绿荫；"白釉山纹壶"，几笔绿彩的晕散效果很像是大写意的山水。



图2-13 唐・长沙窑黄釉绿彩壶 长沙市文物工作队藏

第四节 书法表现

作为与绘画关系极为紧密的书法用于瓷器装饰，或单独使用，或与绘画一起使用，是长沙窑釉下彩值得注意的特色。其书法风格，与前面探讨的绘画一样真率潇洒，不入长安宫廷如欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权等形成的书法规式。因为真率，画工想写就写不拘束，从而出现了从内容到书法用笔、布局的完全自由感。



图 2－14　唐·长沙窑
青釉题字盘
长沙市文物工作队藏

例如，"青釉'吉满天下无口过'题字盘"（图 2－14），尽管是画工或窑工所书，却是充满了激情的一气呵成。其布局之巧，在于字的位置与盘心浅色圆形有恰当的关系，"吉满天"三字的直形正好破了盘心的右半圆，"下"字居于浅色圆形中，有左顾右盼的情势关系，"无口过"三字依圆盘的弧形布置，由于破了前两行的直形而生动感顿生；特别是"过"字最后一捺的拉长，是使布局生动的传神之笔。再欣赏盘子的浅黄色小圆与赭褐色圆环之底色与书法内容的关系，也是耐人寻味的。盘子本身的装饰好比是一个"口"字，也是"吉满"的一种象征，如果能联想到日、月，则还是"天"的一种象征。"吉"、"满"、"天"、"口"于盘子的圆融，本身就是一种寄寓。虽然这样的理解是否符合书者的意思不得而知，但其内容及其所书能让我们这么意会，就是该书法盘不能否认的成功之处。尽管书者是那么的信手拈来。



图 2－15　唐·长沙窑
青釉八方嘴诗文壶
长沙市文物工作队藏

因为自由潇洒是长沙窑釉下彩艺术的性格特征，故感应当时以狂草著称的怀素草书成就，似乎有一种必然的联系。例如“青釉八方嘴诗文壶”(图 2－15)所书的善用瘦笔，就有受唐代草书大家怀素影响的因素。怀素(约 725—785 年)，字藏真，僧人。俗姓钱，湖南长沙人。可能这种本地人关系，使怀素草书容易为长沙窑画工接受、追求。所以怀素的那种狂放性情与画工狂放画法在风格方面有一致性。画工画法的狂放乃如前面花鸟画的表现，怀素的狂放除了他的狂草作品能直观外，其《食鱼帖》(青岛市博物馆藏)一段自白更表明他性情的潇洒无羁，其云：“老僧在长沙食鱼，及来长安城中，多食肉。又为常流所笑，深为不便。故久病不能多书。实疏还报。”宋人李璜评云：“藏真既食鱼肉，公然举以向人，计其胸中当无一毫讳吝，所以书法超妙。”两段文字虽与长沙窑书法无关，但怀素的心底坦荡、李璜道出的妙处关键，长沙窑画工能像怀素那样“狂”，说明多少有点类似处。再看图例(图 2－15)，虽然草书的草法远比不上怀素的精练老到，但其放笔潇洒的自信，不比怀素差多少。其所使用的氧化铁、氧化锰混合成分的料色，在釉下不会像氧化铜那样晕散而能准确反映中锋骨法用笔的收紧感觉，还真有点怀素书风的风味。

有一类绘画与题字相结合的表现，也应当引起注意。例如“鼓价器”(图 2－16)的表现，在勾写了的莲叶图旁边，落款云：“大中拾年拾日参造鼓价”。画之潇洒，字之潇洒，字与画分量的基本同等，这种表现又是长沙窑的一个特点。作为画面题字这一点来说，唐、五代的绘画无款印的作品多，即使落款题字也以不妨碍画面为前提而比较小而隐蔽，例如五代西蜀黄筌《写生珍禽图》的落款“付子居宝习”几字很小且隐在边上人们视线不注意的地方。但是“鼓价器”的落款之大而明显，在当时不能不谓破天荒的了。这也从另一个侧面，反映了长沙窑画工真率潇洒的性格。



图 2－16 唐・长沙窑鼓价器 长沙市文物工作队藏

长沙窑釉下彩的书法所写的内容，跟写字风格一样自由，往往读来有一种随意亲切的感觉。例如湖南省博物馆藏"青釉褐彩诗文壶"题云："客来莫直人，直人主人嗔。打门三五下，自有出来人。"此语似乎展示了坊间淳朴民风，尽管在提倡礼节教养，却能感觉到乡民的质朴。再如湖南省博物馆藏"青釉诗文壶"题云："去岁无田种，今春乏酒财。恐他花鸟笑，佯醉卧池台。"此语写出了一位落拓者自嘲的诗意，虽潦倒，却不乏生活的乐趣。如果将长沙窑瓷器上的诗句和题字按内容进行分类[14]，主要的约有：一、反映了商贾经营活动，如"买人心惆怅，卖人心不安。题诗安瓶上，将与买人看"，直言了买卖人的心理活动。二、与歌楼妓馆有关，如"自从君别后，常守旧时心，洛阳来路远，还用几黄金"；"君生我未生，我生君已老，君恨我生迟，我恨君生早"。既反映了缠绵的爱情，又反映了南来北往人的长沙窑环境。三、抒写游子旅人情志的，如"男儿大丈夫，何用本乡居。明月家家有，黄金何处无"；"我有寸草心，无人堪与说。遣风吹却云，言向天边月"；"日日思前路，朝朝别主人，行行山水上，处处鸟啼新"。反映了游子的胸怀、思乡、辛苦。四、反映友人之间离别情的，如"只愁啼鸟别，恨送古人多。去后看明月，风光处处过"；"一别行千里，来时未有朝，月中三十日，无夜不相思"。五、反映边塞征战的，如"一日三场战，曾无赏罚为，将军马上坐，将士雪中眠"；"自如新峰市，唯闻旧酒香。抱琴酤一醉，尽日卧弯汤（沙场）"。六、反映宗教思想的，如"圣水出温泉，新阳万里传，常居安乐国，多报未来缘"。七、反映理解社会的，如"天地平如水，王道自然开。家中无学子，官从何处来"。八、感写历史的，如"处处关山远，行行胡地深。早知今日苦，多与画师金"。这是对王昭君的感慨。九、描写自然景色的，如"春水春池满，春时春草生，春人饮春酒，春鸟弄春声"。十、做人格言的，如"蓬生麻中，不扶自直"；此语见《荀子·劝学篇》，比喻择邻选伴要与品行好的做同伴。又如"行满天下无怨恶"、"羊申跪乳之义"、"牛怀舔犊之恩"、"忍辱成端政"、"仁义礼智信"等，教人走遍天下莫忘和善、孝敬的做人要义。十一、将唐代文人诗句用来题写的，如"鸟飞平芜远近，人随流水东西，白云千里万里，明月前溪

后溪”。[15]这些题诗，因为文句美好上口，读来自然，当然其中很有促进销售的因素。例如酒壶上大书“言满天下无口过”谚语，这本是唐初皇帝鉴于隋朝短命的教训而广开言路的写照，但一经写在酒壶上，即产生了另一种幽默：你把这壶买了去装酒饮乐吧，即便酒后多言也不会追究其“口过”的。这是很聪明的劝售宣传。

这样内容的书法，书者写来腕下有感觉。其毛笔褐彩书写于青、黄釉下所透出的黑褐色字迹，无拘无束之中的风神超迈，别具装饰韵味。那种书法功夫，则见长沙窑釉下彩陶瓷绘画的基本功。

第五节　长沙窑陶瓷绘画的南方性

对于在唐代这样一个整体绘画呈工整写实追求的特定历史时段，能出现长沙窑釉下彩绘画的特殊绘画形态，我们应该做一个提问，即：为什么会杀出这么一匹粗笔写放的黑马？

回答这个问题，恐怕要考察湖南长沙地的历史文化积淀等因素。

历史上的长沙，战国时期是楚地。长沙深厚底气的古楚文化，素来有情感热烈、形式奇幻、个性突出、表现浪漫的特点。像屈原《离骚》驾飞龙、乘瑶车、扬云霓、鸣玉鸾而在广大明丽天空中的自由翱翔，战国楚墓漆画充满运动感而形式幻化、神采飞扬、繁丽奇异来往于天上人间的自由感觉，楚汉帛画上天入地编织天国与世俗美丽色彩幻梦之网的奇思异想和颜色瑰丽，还有楚地出土的各种丝织品上艳丽华美、奇幻飞动的图案等等，都充分显示出楚地艺术娱神娱人情感的活跃性。与中原地区视中庸平和为艺术的极致而重伦理目标相比，楚地艺术明显注重个性感受的审美愉悦体现。这符合楚人性格比较强烈的个体意识以及桀骜不羁的特点，例如《史记》、《汉书》中“楚狂接舆”的性格那样。所以古楚地艺术往往是“奇”的架构、“幻”的造型、“艳”的色彩、“狂”的气质成为传统。至于为什么古

楚文化与中原文化有如此大差异，大概是一方水土养一方人吧。楚地崇山峻岭之奇、江河湖海之深、幽川平湖之多、植被丰富而物产丰饶的自然环境，使人能"不忧冻饿"而易于独立生存。这使楚人能在云雾缭绕之景生幻思奇想，江河湖海之深养高深莫测，植物多样形态激发艺术想象。相比于地貌变化较少、气候相对寒冷、物产相对贫瘠的中原地区自然环境，人的生存必须依靠集体力量而建立起严密的宗法政治制度，相应的艺术不得不突出政教功用而呈现"工整"来，楚地艺术则显出自由奔放。而长沙地的楚文化魅力之特具，除了是屈原的最后弥留地外，还是现在考古发掘楚墓最多之地（竟达2000座之多）。目前出土的中国绘画史最早实物基本上都与古楚长沙有关，如最早的毛笔、最早的帛画等都出土于长沙战国楚墓。虽然秦汉统一了全国之后楚文化与中原文化交融，但楚地本有的奔放自由的艺术感觉，还是在唐代长沙窑釉下彩绘画上，体现出了笔性潇洒、纵横取象的本色。

特别值得注意的是，在长沙窑釉下彩绘画发生的中晚唐时期，有与之相关的"逸品"绘画产生。朱景玄《唐朝名画录》对此有所记载，一些"盖前古未之有也"的"逸品"画家，有的还活跃于湘地。因其产生的时间基本同时而稍稍早于长沙窑，所以值得关注这一情况。例如其中的画家张志和，就曾隐居于洞庭湖，这似乎与长沙窑绘画风格有某种联系性。朱景玄《唐朝名画录》所记的"逸品"画家，是王墨、李灵省、张志和三人。原文如下：

> 王墨者不知何许人，亦不知其名，善泼墨画山水，时人故谓之王墨。多游江湖间，常画山水、松石、杂树。性多疏野，好酒，凡欲画图幛，先饮。醺酣之后，即以墨泼。或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也。
>
> 李灵省落托不拘检，长爱画山水。每图一幛，非其所欲，不即强为也。但以酒生思，傲然自得，不知王公之尊重。若画山水、竹树，皆一点一抹，便得其象，物势皆出自然。或为峰岑云

际，或为岛屿江边，得非常之体，符造化之功，不拘于品格，自得其趣耳。

张志和或号曰烟波子，常渔钓于洞庭湖。初颜鲁公典吴兴，知其高节，以渔歌五首赠之。张乃为卷轴，随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风月，皆依其文，曲尽其妙，为世之雅律，深得其态。

此三人非画之本法，故目之为逸品，盖前古未之有也，故书之。

另外，张彦远《历代名画记》卷十也记载了张志和，其云：

张志和，字子同，会稽人。性高迈不拘检，自称烟波钓徒，著《玄真子》十卷。书迹狂逸，自为《渔歌》便画之，甚有逸思。肃宗朝，官至左金吾卫录事参军。本名龟龄，诏改之。颜鲁公与之善，陆羽等尝为食客。

这些画家的性情特点是"逸"：如王墨的"性多疏野"、"多游江湖间"，李灵省"落托不拘检"、"不知王公之尊重"，张志和"性高迈不拘检"、有"高节"而"常渔钓于洞庭湖"。他们的绘画表现特点也是"逸"：如王墨"墨泼"的"或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧"。李灵省"画山水、竹树，皆一点一抹，便得其象，物势皆出自然。或为峰岑云际，或为岛屿江边，得非常之体，符造化之功，不拘于品格，自得其趣"。张志和"甚有逸思"，"书迹狂逸"，画"人物、舟船、鸟兽、烟波、风月，皆依其文，曲尽其妙，为世之雅律，深得其态"。以上两种特点，为过去画家所无，乃"非画之本法"，所以"目之为逸品"。这种新鲜的画法在当时造成影响的情况，记载上没有出现；其画法的思想有没有形成思潮，也无从查考。但是，至少在直觉上，长沙窑釉下彩绘画与之有联系。

以上文献中说到的张志和"渔钓于洞庭湖"比较重要。张志和在洞庭湖活动的时间虽然没有具体记载，但张彦远说张志和曾在唐肃宗朝(756—761 年)官至左金吾卫录事参军，又说与颜鲁公(真卿，

708—784 年)善,还说到陆羽(733—约 804 年)等尝为食客,这些人活动的时间段,与现在的长沙窑出土物最早纪年的元和三年(808年)比较接近。前面说到目前长沙窑发掘遗址的元和三年层面下还有一米厚的瓷片层没有发掘,即长沙窑的烧造时间一定是在元和三年以前。此前张志和会在洞庭湖畔留下怎样的"逸品"影响,至少可以作为一个设想提出。

张志和与长沙窑的联系尽管像迷雾一样不清楚,但作为曾经做过张志和食客的陆羽,所著《茶经》评"岳州"瓷碗为"上"[16],又说"越州瓷、岳瓷皆青,青则益茶",另外《茶经》或从品评的角度、或从比较的角度多次提到荆州(今湖北)茶叶,说明陆羽对湖北湖南地区的陶瓷、茶叶情况相当了解。长沙窑多青釉制品,符合陆羽"岳瓷皆青"的说法。陆羽关注岳州瓷,跟年龄可能大于陆羽、又在洞庭湖地区活动的张志和有没有岳瓷方面的共同语言,暂时没有进一步具体的历史文献说明。但张志和绘画的"逸品"与长沙窑绘画的表现有共同性,则应是人们的一个直觉。

此外,记载上没有说到过洞庭湖的王墨,《历代名画记》卷十说"贞元末于润州殁",即在"润州"(今江苏丹阳)死,时在 804 年。画"或为岛屿江边"的李灵省,也不见其它记载,卒年也不知。长沙窑绘画会不会与他们有什么联系,都不见记载。但是,他们的画法与长沙窑绘画的感觉,也同样是直觉的那种联系。尽管,那种联系目前只能处于提出问题的阶段,却有继续探索的价值而不能轻易忽略。

把素来情感激烈的长沙古楚文化、中晚唐的"逸品"绘画,与生动激情的长沙窑绘画联系,是在气息相通的直觉中怎么也抹不了的东西,乃深入研究的必然性所提出的课题。长沙窑釉下彩绘画所蕴涵的"逸",是狂泻情感的笔墨,激情奔流的意象,生动传神的放笔,韵味松动的抽象,总之涌发的是作者的自由奔放性情、趣味于生活感受的野性。王墨、张志和他们的"墨泼"、"点抹"之画法和胆魄,长沙窑釉下彩绘画不但不缺,还似乎有过之而无不及。

虽然长沙窑釉下彩是民间绘画,但其艺术表现特质的"逸"显出

了典型的南方性。关于南方、北方的不同文化艺术属性，历史上曾经在中国绘画史领域被明末董其昌的“南北宗”论揭示过。此论把文人画的自由心性表现归之为“南宗”，把宫廷绘画的不自由表现归之为“北宗”。原话云：“禅家有南北两宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛而北宗微矣。”（董其昌《画眼》）句中提及“南宗”的唐代王维、五代董源、米芾父子、元四家等，是文人画一路的文化表现；而“北宗”的唐代李思训父子、宋代赵干、赵伯驹、伯骕、马远、夏圭等，是宫廷院体画一路的文化表现。这里，心性自由的艺术表现我们可以引申为“南方性”，受帝王审美意志作用的艺术表现可以引申为“北方性”。这个分别，是南、北不同文化属性的所在。长沙窑釉下彩绘画，显然具有“南方性”的特质，我们应当看到。

第六节　长沙窑釉下彩绘画的意义

唐代长沙窑釉下彩绘画的杰出表现，从历史的角度看，能认为是长沙楚地接着战国、汉代漆器、帛画辉煌艺术成就的又一次开拓性的艺术创造。

如果站在绘画的角度思考其意义，长沙窑陶瓷绘画则是朱景玄所说“逸品”绘画的一种补充。尽管讨论长沙窑绘画究竟有没有受张志和影响的问题只是虚状态，但直觉表明，长沙窑陶瓷绘画与“逸品”的“前古未之有”画法有一致性。

如果站在绘画史的角度思考其意义，长沙窑陶瓷绘画是创始“野逸”形态的先声。在中国绘画史上，最早“野逸”风格的创造者是五代南唐花鸟画家徐熙。徐熙的花鸟画，据北宋郭若虚《图画见闻

志》记载，其题材是“多状江湖所有，汀花野竹、水鸟渊鱼”以及作品的凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼之类，又在画法上有“落墨为格”、“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功”的特点；从而与富贵风格的黄筌花鸟画一起，作为宫廷外“野逸”、宫廷内“富贵”的两条线路，通贯在千余年来的中国花鸟画发展史之中。所以，比徐熙野逸花鸟画要早数十年的长沙窑釉下彩花鸟画，实在是徐熙花鸟画风格的先导。

如果站在绘画理论的角度思考其意义，则长沙窑陶瓷绘画的艺术实践，对于绘画“六法”的思考有转移其角度的价值。

以前在宫廷中发展的绘画，乃如写唐太宗御容有“镇九岗之气，犹可仰神武之英威”[17]的阎立本，用笔“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”[18]的吴道子，“画山水树石，笔格遒劲”[19]的李思训，画马求“骨力追风，毛彩照地”[20]的韩幹，画牛能骨气写实而“曲尽其妙”[21]的韩滉，画人物“颇极丰姿，全法衣冠”[22]的周昉。这些既是唐代宫廷绘画的灿烂成果，但也显示了是中国绘画发育了华美健康体魄而尚未开发个性的绘画。其对绘画“六法”理解的本质，乃如张彦远说“象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔”[23]，这样的绘画途径得“气韵生动”的主旨。像顾恺之用笔“紧劲连绵，循环超忽”，陆探微“精利润媚，新奇妙绝”，张僧繇“点曳斫拂”，吴道子“弯弧挺刃，植柱构梁”[24]，永远是“骨法用笔”的最高榜样；他们的细劲之线能“移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画”而得“神韵”。而朱景玄所列“逸品”的与之不同，是指一种非细劲工整用笔的潇洒态度的创作。所谓“墨泼”的“或挥或扫，或淡或浓”，“随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧”，所谓“以酒生思”的“一点一抹，便得其象，物势皆出自然”，其自由创作心志，与宫廷中画家创作听命于皇帝旨意的性质相比，闪耀着个性表现的光辉。那种叛逆性，长沙窑陶瓷绘画与之正相一致。

像长沙窑陶瓷绘画那样的另一绘画形态的潇洒“逸”性，已经相异于传统的宫廷绘画对于“六法”的理解。所尚“趣”，很大程度上已经不同于宫廷绘画的尚“真”。实际上，唐代作画“用秃笔，或以手摸

组素而成画者"的张璪，所言"外师造化，中得心源"[25]一语，已经以自身"逸品"式的艺术实践，提出了包含着对传统"六法"认识的重新理解。

所谓"外师造化，中得心源"，是或以天地之间客观事物触于心，或以心识天地之间客观事物而获得艺术表现的感觉，进而由物及心、或者由心及物地择取物象让绘画作传达。其特点，就是主客观永远是一个统一体，主观的感受总源于客观生活，客观物象的特征总为主观感受所强调；至于如何强调，则是留给画家主观无尽的艺术语言表现空间。长沙窑陶瓷绘画，既在所画题材上尽情展开画工生活环境所见，特别是鸟禽取象，全力捕捉瞬间动态的生机活力，强调客观物象的神情；又尚速度舍弃细节，尚激情获得气韵。这两点，和于"造化"与"心源"之间，从而所画感奋于观者的，既是一种生命的力，又是一种艺术的趣。这种表现对于"六法"，有另一种表现角度的转变。例如"六法"根本问题的"气韵"，以前宫廷审美的工笔画，是以"气"使"力"而"骨"，故讲究骨力之"遒"以陈形似，从而于"骨气形似"之全、细画稠密之中得人物的"神韵"；故"气韵"主要是对写实人物提出传神要求。然而张璪"外师造化，中得心源"的"气韵"，"气"更成为一种生命力的抽象理解，这种抽象理解往往和着激情使画出的是意象；其应手随意的"倏若造化"、一点一抹便得其象的"物势皆出自然"而"符造化之功"乃"韵"，跟"神韵"的工笔写实人物相比，其"韵"有笔墨抽象的意味。因此，对于"六法"的认识都较前有所改变。例如原先"骨法用笔"的尚细劲可能变得粗纵，"应物象形"的尚形似可能变得不太形似，"随类赋彩"则可能变得更随心赋彩，"经营位置"也可能变得更随机而缘，同时也使"传移模写"不仅仅是描摹含义的"画家末事"，而成为一种艺术表现的生命整体的归结。所以长沙窑陶瓷绘画立显的形态，不是用笔骨力凝神，而是笔势的激情迸发；不是中锋骨线细劲晕染有加，而是正侧枯湿挥写而就；不是造型精谨重在细腻写实，而是大概意象重在豪纵放情。从而在宫廷传统理解"六法"的另一端达到了"气韵生动"的绘画目标。

当然，这样的理解只代表我们现在的研究认识。事实上，中国历史上的民间绘画不大可能形成对高文化层次绘画的冲击力，但不管如何，唐代长沙窑陶瓷绘画之后，五代江西南昌人李坡画竹的用笔狂放，有“气韵飘举，不事小巧”（郭若虚《图画见闻志》）的激情奔放，接着徐熙自撰《翠微堂记》云“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功”（同前），不但其画激情奔放，更在理论上标明了在野画家的“气韵生动”目标。

注释：

〔1〕易家胜：《南京出土早期青瓷釉下彩盘口壶》，《文物》，1988年第6期。

〔2〕黄裔：《瓷史》，《古瓷鉴定指南・三编》，北京燕山出版社，1993年7月版，第104页。

〔3〕肖湘：《唐代长沙铜官窑址调查》，《考古学报》，1980年第1期。

〔4〕熊寥：《中国陶瓷美术史》，紫禁城出版社，1993年版，第193页。

〔5〕肖湘：《长沙铜官窑》，中国陶瓷编辑委员会：《中国陶瓷・长沙铜官窑》，上海人民美术出版社，1985年3月版。

〔6〕〔8〕左汉中主编：《湖南民间美术全集・民间陶瓷》，湖南美术出版社，1994年版，第37页、第36页。

〔7〕中国陶瓷编辑委员会：《中国陶瓷・长沙铜官窑》，上海人民美术出版社，1985年版，第114页。

〔9〕〔10〕中国陶瓷全集编辑委员会编：《中国美术分类全集・中国陶瓷全集・唐五代》第18图、第54图，上海人民美术出版社，2000年版。

〔11〕《宣和画谱》卷十三“韩幹”条记：“开元后，天下无事，外域名马重译累至，内厩遂有飞黄、照夜、浮云、五方之乘。幹之所师者，盖进乎此”。

〔12〕肖湘：《长沙铜官窑》，中国陶瓷编辑委员会：《中国陶瓷・长沙铜官窑》，上海人民美术出版社，1985年3月版。

〔13〕中国陶瓷编辑委员会：《中国陶瓷・长沙铜官窑》第24图、第35图，上海人民美术出版社，1985年3月版，第24页、第35页。

〔14〕题诗分类参阅了肖湘《长沙铜官窑》一文。

〔15〕周世荣：《长沙窑书法》云：据初步统计，长沙窑瓷器书法装饰的题诗，古诗约70首，其中10首见于《全唐诗》，其余为古佚诗；警世格言和其它题记约30种。参见周世荣：《长沙窑瓷绘艺术》，上海人民美术出版社，1994年9月版。

〔16〕陆羽《茶经·卷中》评瓷碗云："碗，越州上，鼎州次，婺州次；岳州上，寿州、洪州次。"上海古籍出版社编：《生活与博物丛书·生活起居编》，上海古籍出版社，1993 年版，第 5 页。

〔17〕〔21〕朱景玄《唐朝名画录》。

〔18〕〔19〕〔20〕〔22〕〔23〕〔24〕〔25〕张彦远《历代名画记》。

第三章　北方陶瓷绘画的宋代磁州窑系彩绘

第一节　磁州窑系的概念、历史与釉下彩工艺

磁州窑，发源于紧邻今河南省的河北省南端的磁县，古曰磁州，此乃其名出处。《饮流斋说瓷》释曰："磁窑，出磁州（昔属河南，今属直隶），宋时所建。"但宋代文献并未记载磁州窑。磁州窑系，是指磁州窑影响所及的一个窑系，其窑场分布于今河南、河北、山西三省，是北方最大的一个民窑体系。但窑址最多、也是主要作品的地区大多集中在河南：首先是紧靠磁县的鹤壁，接着是修武、登封、禹县（今禹州）；这里的观台窑、当阳峪窑、鹤壁集窑、扒村窑、曲河窑等，还曾是磁州窑的先声。从《磁州窑系地理位置图》（图3－1）来看这些窑址的地理分布位置特点，一是在黄河两岸，二是基本都以百余公里的等距离扇形围绕着北宋的首都汴京（今开封）城。这样的地理布局，除了符合"北方"的地理定位概念（中国人习惯上把长江流域定为南方，

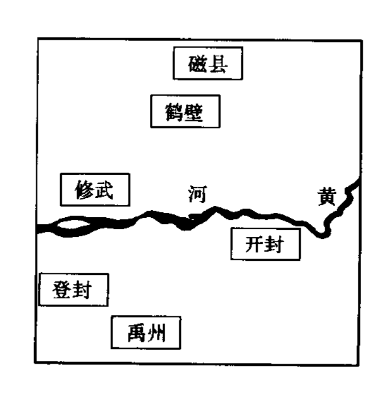


图3－1　宋代磁州窑系地理位置图

黄河流域定为北方)外，磁州窑系的各窑址客观上容易接受北宋皇城作为文化政治中心的辐射。而后者，特别能决定窑业的动向。

磁州窑系最早烧造于何时，目前尚无定论。但根据现藏甘肃省博物馆有“张家造”标记的“磁州窑虎纹枕”(见彩图7)，主图的虎画面上题写的“明道元年巧月造青山道人醉笔于沙阳”，考明道元年是1032年，乃为时间最早的磁州窑实物。从该作品风格成熟的程度来看，完全有理由推断磁州窑系的烧瓷历史会比明道元年早得多。支持该推断的，是磁州窑系地区早在唐代就已经能烧造白瓷并具备了相关陶瓷工艺条件的基础。如唐代的鹤壁窑、巩县窑、密县窑、登封窑等都烧制白瓷，巩县窑已经使用洁白细腻的化妆土，釉层也达到白润的水平。此外巩县窑还兼烧三彩，密县窑的品种中更有黑釉和青釉珍珠地划花。基础之好，加之定都汴京的北宋皇朝有大力发展绘画的影响力，故推测磁州窑系陶瓷绘画北宋初就产生，大致符合历史实际。

磁州窑系烧造瓷器的历史，经历了北宋、南宋、金代、元代、明代。像磁县的观台窑，河南鹤壁集窑，虽不见文献记载，却经考古发掘表明这里是从北宋乃至唐代就开始烧造、而终于元代的数百年老窑口。1987年，北京大学考古系与河北省文研所在观台联合发掘面积480平方米，出土器物9670多件，发现宋至元时代窑址10座[1]；1954年河南省文物工作队在鹤壁集窑遗址发掘了84万平方米，将挖掘层次归并的六期分别是唐代末期、五代、北宋早期、北宋中期、北宋晚期、元代初期[2]。明代的磁州窑烧造，是在磁县城西50华里的彭城，主要是经金、元时代战乱冲击后，磁州窑的生产转移到了这里。据明朝《磁州志》记载：“彭城厂，在滏源里，明制于此设官窑四十余座，岁造瓷坛，堆积官坛厂，舟运入京，纳于光禄寺，每年给皇家贡瓷1936件。”[3]从而彭城一度成为明代北方的瓷都。

北宋时磁州窑系的产量应该相当大，因为当时专门面向社会之需而生产，瓷器造型、装饰都适合民间需要，不像汝窑、钧窑、定窑、耀州窑等北方窑口为宫廷生产而有所拘束，何况这是北方民间瓷窑中最具代表性的窑口。尽管目前墓葬出土的磁州窑瓷器极少，而其

中金、元时期的数量又很大。文献证明了北宋磁州窑产品的，例如《钜鹿宋器丛录》云："北宋大观二年（1108 年）秋天钜鹿旧城遭河水淹没，埋入地下的瓷器很多。民国九年钜鹿大旱，农民无以为生，于是相继掘地，得古器者甚多，其中有磁州窑枕，底部墨书'崇宁二年'、'新婿'、'程三'。"案"崇宁二年"是北宋徽宗的年号，为 1103 年。证明其在社会中运用的，如北宋诗人张来在《谢黄师是惠碧玉瓷枕》诗中云："巩人作瓷坚而青，故人送我消炎蒸。持之入室凉风生，脑寒鬓冷泥丸惊。"虽主旨是称赞瓷枕的作用，却道出了磁州窑瓷器受人们的欢迎程度之一斑。考古证明了磁州窑生产的，是 1964 年 4 月故宫博物院第二次对观台镇的观台、东艾口村及冶子村三处窑址进行调查时，在东艾口村发现了专门烧造瓷枕的作坊，宋代传世磁州窑"张家造"戳记枕，这里是它的主要产地。

关于磁州窑系的陶瓷工艺，其瓷胎原料是就地取材的粘土，这类粘土属含铝量较高的高岭石质泥岩，同时含有少量铁、钾、钛的熔剂性和着色矿物杂质。由于原料中含铁、钛等着色杂质高，故磁州窑釉下彩绘瓷使用了化妆土施于胎表，以遮盖其胎而提高瓷器的白度。化妆土原料为含铁量较低和含铝量较高的粘土。胎的化学组成和北方其它瓷窑大致接近，烧成温度为 1150℃—1250℃。显然，含铝量高的瓷胎在这样的温度范围内是很难致密烧结的，即使达到了 1250℃也只能接近烧结，不能臻于 1300℃烧结的莫来石结晶体结构，所以磁州窑釉下彩的瓷胎大部分处于不同程度的生烧状态。

磁州窑彩瓷所用的着色彩料是当地称为"斑花石"的矿石。实际上这是一种含铁量很高的褐铁矿，釉下的黑彩或褐彩在呈色上的差别，主要取决于彩料中着色矿物的含量，黑彩的含铁量是褐彩含铁量的一倍多。所以，色料中含铁量减少时则形成赭褐色甚至浅茶色；用量增加即成深黑色。釉为钙碱质釉，含钙量在 5%以下，钾、钠氧化物总量为 5%左右，釉层较薄，为厚度在 0. 1—0. 3 毫米之间的透明釉。透明釉之下的化妆土白色之纯，与黑、褐色形成强烈对比。

在白色化妆土、透明釉、铁质黑褐彩为主的釉下彩中，画、刻、划、剔是绘画的主要手段。其品种计有白釉划花、白釉剔花、白釉绿

斑、白釉褐斑、白釉釉下黑彩、白釉釉下酱彩、白釉釉下黑彩划花、白釉釉下酱彩划花、珍珠地划花、绿釉釉下黑彩等。划花的特点是线条流畅，能在很短时间内完成。其尖状硬质工具也包括了篦状工具。剔花是将纹饰以外的地子剔去，使纹饰具有浮雕感，花叶上再划以花蕊叶筋。由于剔出地子而露出黄褐的胎色，达到了烘托白色主题纹饰的目的。白釉釉下黑彩是磁州窑瓷器的主要装饰方法。在成型的坯上，先敷一层洁白的化妆土，然后用细黑料绘画，再用尖状工具在黑色纹样上勾划轮廓线和花瓣叶筋，划掉黑彩，露出白色化妆土，施一层薄而透明的玻璃釉，入窑烧制，黑白两色形成强烈对比。白釉釉下酱彩，与白釉釉下黑彩划花器相似，这种酱彩不是有意烧制的，而是与烧成温度过高有关偶然出现的品种。

其它低温铅釉、红绿彩内容将在本章第三节展开。

第二节 釉下彩绘画表现

磁州窑系的釉下彩绘画表现，虽然有激情奔放、粗笔取象的一面，但是类如工笔白描一样的画法更体现其特色。因为前者的那种放笔也许能联系唐代长沙窑釉下彩绘画的影响之因素，但唯其如此，不能完全标立为磁州窑系的特点。如果以铜官窑画法气息的特点去寻找相同的磁州窑系画法气息，将有抹杀磁州窑系陶瓷绘画特点的危险。其实，类如工笔白描的画法，是长沙窑少有的表现，磁州窑系陶瓷绘画这方面作品之多，才是真正有其风格的独到之处。

1. *人物画*

代表了磁州窑人物画水平的，“磁州窑白地黑花童子垂钓枕”（见彩图8）当之无愧。如此高水准的白描画，与北宋皇城浓郁的绘画氛围有紧密关系。众所周知，汴京的北宋皇朝是极其重视绘画艺术的一代皇朝。从开国皇帝的宋太祖赵匡胤起，就注意建设宫廷画院，一方面在灭西蜀之年重用原西蜀著名的宫廷画家黄筌，命为太

子左赞善大夫，虽然黄筌当年死去，但继而其子黄居寀被重用，还特别为宋太宗“尤加眷遇”，使黄家画风主导皇家画院近一个世纪。另一方面广为收罗画家充实画院，一时人物画家赵光辅、勾龙爽、李文才、王齐翰、厉昭庆、李雄、高文进、王道真、高怀节、高益等云集画院，人才济济而蓬勃兴旺。北宋帝王如此提倡绘画，除了画院空前繁荣外，还产生了皇帝画家的宋徽宗赵佶以及皇室宗亲画家群。同时宫廷中画院之外的绘画成就（如文同、苏轼、李公麟等）也颇为可观。由于继承唐代传统，工笔画风占据了画坛的主流。其中的人物画，以非画院画家、但不乏院体画风的李公麟（第进士，官中书门下，后省删定官、御史检法）白描为宋代最高成就的代表。《宣和画谱》卷七言其“阴法其要”于魏晋南北朝的顾恺之、陆探微、张僧繇，唐代吴道子，而“用意至到”。他曾精心临摹过顾恺之《女史箴图》卷、唐人韦偃《牧放图》卷、张宣《虢国夫人游春图》（一名《丽人行图》卷，现藏台北故宫博物院）等传统绘画，其白描，是总结、吸收了前人并赋予了自己的艺术感觉所形成的风格。图 3-2 的李公麟白描，即在墨笔单线勾斫中见晋唐用笔之美而富于宋人韵味的。这是李公麟画干瘦老者的用线，画仕女的用线则柔和得多。如所临张宣《虢国夫人游春图》的仕女之线，细劲含蓄于柔和，表达了对仕女形象的理解。白描作为一种简洁明快的表现形式，深为当时社会喜爱。所以李公麟影响很大，《宋史》卷 444 记李公麟在当时“名士交誉之”，“识者以为顾恺之、张僧繇之亚”，“黄庭坚谓其风流不减古人”[4]。民间的磁州窑系引白描画法为陶瓷绘画的表现，至少表明了社会对白描艺术表现力的欣赏程度。而彩图 8 画孩童的柔和用线，使人们在直觉上产生系接受李公麟白描画风的一定影响。



图 3-2
宋·李公麟白描

白描为磁州窑系瓷器装饰所钟爱，除了毛笔黑彩勾线外，还有非毛笔勾线的白描表

现。例如登封窑“珍珠地划花人物瓶”(图3-3)硬器刻划单线的表现即是。同类作品还见故宫博物院藏“珍珠地虎纹瓶”。这些作品白描水平不低,如此一再表现,不能不看到磁州窑系地区唐宋绘画传统的深厚基础。有一个例子值得注意,即北宋另一著名白描人物画家、年代在李公麟之前的武宗元不能忽略。武宗元,初名宗道,字总之,后改名宗元,官至虞曹外郎,宋代白描人物画精品《朝元仙杖图》(图3-4为其局部)作者,这是一位土生土长的磁州窑系地区的河南白波(今河南省孟县)人。据说[5]出身于书香门第,自幼聪明过人,17岁时画洛阳北邙山老子庙壁画就身手不凡。宋真宗(998—1022年)建造玉清昭应宫时,在全国3000余画师中,选拔出百人,分为左右二部,武宗元为左部之长,在玉清昭应宫2610余间的墙壁上画满了规模宏大壮观、效果金碧辉煌的壁画。另外在洛阳的上清宫壁画,武宗元把三十六天地中的赤明阳和天帝画成太宗赵光义的形象,让真宗赵恒焚香礼拜。他在嵩山天封观画出队入队图,以及与画家王兼济在洛阳三圣宫画一丈多高的太一神像,气势宏大非凡,为时人称道。成长于民间的武宗元能就近进入宫廷大显身手,说明了该地区的宫廷绘画环境氛围熏陶人的程度。而武宗元在宫廷的影响力,又将会积极作用于磁州窑系地区的民间绘画。虽然我们不知“珍珠地划花人物瓶”的具体创作时间究竟在武宗元前后与否,但线条与造型的传统壁画表现之余韵,让人感受到唐代以来壁画的影响,例如与武宗元白描相关的唐佚名《八十七神

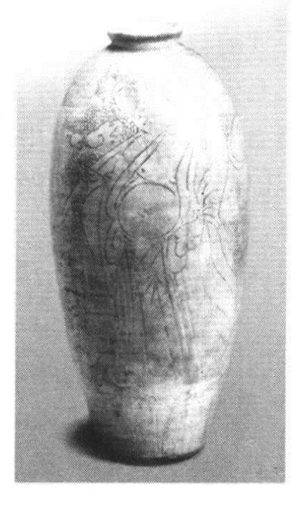


图3-3　宋·磁州窑系
珍珠地划花人物瓶
上海博物馆藏



图3-4
武宗元《朝元仙仗图》(局部)
美国·王季迁藏

仙卷》那样的表现格调，在该人物瓶上就很有体现。虽然尖状硬质工具的刻划与毛笔勾线看来迥异，但在泥坯上刻画时，处处体现了毛笔中锋用笔的精神要领，所以刻划之线给人的稳实感不乏“骨法用笔”的毛笔意念作用。其造型，亦经传统铁线描、琴弦描不飘不浮的稳健用线意念，领略武宗元《朝元仙杖图》画帝君、神将、仙人、金童、玉女的精神。总之，“珍珠地划花人物瓶”所画线条尚韵，造型尚趣，结构尚准，形神尚真，形式尚工，得宫廷绘画的人物白描的精要。

以人们钟爱的白描形式，接受宫廷人物画的风俗画影响，并转而向人物故事画方面发展，是磁州窑系人物画表现值得注意的又一个动向。

例如，“磁州窑长方形白地黑花牧鸭枕”（图 3－5）、“磁州窑八角形白地黑花孩儿蹴鞠枕”（图 3－6）、“磁州窑八角形白地黑花婴戏风筝枕”（图 3－7）、“磁州窑椭圆形白地黑花竹马游戏枕”（图 3－8）四图，都是用白描表现的民间风俗生动形象。这类风俗表现的作品很多，其它还有像“磁州窑戏马人纹枕”（人民美术出版社 2000 年版《磁州窑瓷枕》第 286 页）所画，取自民间马戏表演的节目，正在奔跑的马四蹄散开，鞍上一人倒立，动作富于惊险感，而其白描以简练准确的敏锐力，勾画出马戏表演者生动活泼的神情意态，再现了民间娱乐精彩节目的一幕。至于像“蹴鞠”、“牧鸭”、“婴戏”一类的画面，也不止一种。此类画面的特点是善于抓住生活细节加以生动表现，例如图 3－5 的牧鸭生活，孩童在前面走，乳鸭在后面跟，孩童一步一回头，乳鸭一步一伸颈；这是一幕生动的生活场景。而孩童衣服的短衫以及敞开着穿的方式、肚兜以及式样的仔细描写等等，是生活细节的生动。前面彩图 8 的“童子垂钓枕”也是一样，柔和的细线表现了的那种稚气感，仔细刻画着童子额前的一绺刘海和身着的紧袖长衣，其立于岸边手持钓竿垂钓神情的身子前倾、屏气静息，惟妙惟肖；而周围景色也清旷宜人，简单的坡岸与两三根水波纹的水面，把天地环境的感觉交代得一清二楚，而其钓鱼的细节则格外着力，所画三条鱼的细节，是一正在上钩，一争抢着上钩，一尾随着也要来上钩，这是心想事成的心迹。其它如图 3－6 的孩童蹴鞠，图 3－7 的孩

童放风筝，图 3－8 的孩童骑竹马，都把人物的动态神情、头发式样、衣服式样、穿着方式、道具结构等交代得明明白白。观察细致，深入写实，从而“趣”从中来。画图内容的适俗性、通俗性、民俗性，是对当时社会风俗情景的倾心。



图 3－5　宋・磁州窑长方形
白地黑花牧鸭枕
磁县博物馆藏

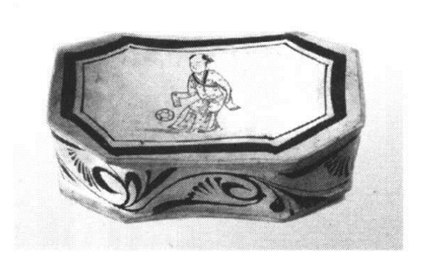


图 3－6　宋・磁州窑八角形
白地黑花孩儿蹴鞠枕
河北省博物馆藏

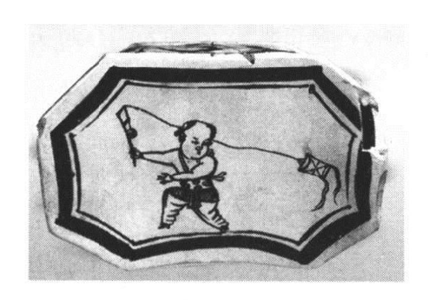


图 3－7　宋・磁州窑八角形
白地黑花婴戏风筝枕
磁县博物馆藏

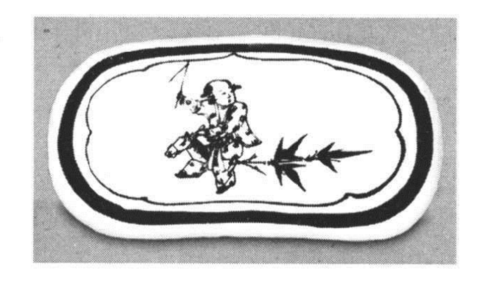


图 3－8　宋・磁州窑椭圆形
白地黑花竹马游戏枕

这种风俗表现，趋时于当时绘画。绘画将视点投向民间社会生活场景的表现，典型代表作是北宋徽宗朝宫廷画院画家张择端《清明上河图》，该图在宽 25.5 厘米、长 525 厘米的长卷上，画了自城郊开始渐向城内大街小巷过渡的都城汴京汴河边繁华的城市景象。在这巨卷中，论人物，所绘 550 多个人物形象中，从农民、船夫、摊贩到官吏、文人、和尚、道士、江湖郎中、占卜先生，各阶层应有尽有；论行业，种种小手工业者三百六十行，行行都有；论社会景象，什么“孙

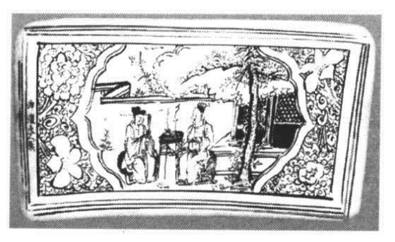


图3-9 王居正《纺车图》局部
故宫博物院藏

家店”、“脚店”、“赵太丞家”，以及车马样式、人物衣冠服饰，还有五花八门的大街小巷，世态万象，无所不包；论仔细观察的程度，从宏伟的楼阁城郭到精细的闹市招牌上文字、地摊上小商品，甚至舟车上的铁钉都交代得清清楚楚。可见，细致的观察、精细的表现是为时风。这种风气早在北宋初就开始，早在张择端之前，民间的风俗画就已经有了一定的成就。例如大中祥符年间（1008—1016年）民间画家的王居正《纺车图》（图3-9为其局部）就是成功之作，所描绘的婆媳俩纺线，在画出特定生活场景的那种专心神态中，由于有主要细节的具体深入刻画，特别显出紧贴生活的现实性。捻纱老妇的干瘪脸皱纹和下颌骨突出的大嘴，坐着边摇纺车边奶婴儿的媳妇，其凌乱的头发和睁开眼睛的那种下层劳动者质朴的眼神，加之她们身上的补丁衣服，表现了贫穷而安定的生活。而媳妇身后在玩耍小秧鸡的孩子、媳妇前面转着跑的家狗，则是安定生活的乐趣。风俗画也为南宋所延续，像苏汉臣《冬日婴戏图》、《萱草婴儿图》、《重午戏婴图》、《婴儿戏浴图》、《婴儿戏舞图》、《二童赛枣图》等关于婴戏的风俗作品，李嵩《士农工商图》、《工作图》、《春社图》、《沽酒图》、《傀儡牵机图》、《骷髅幻戏图》、《货郎图》等等，民间习俗被表现得惟妙惟肖。这种善于发现平常民俗生活，并且在构图上往往置最感兴趣的事物于画面中心的构图思路，为磁州窑画面所得，特别是瓷枕能如平展的画面一样进行作画，画面构图更与风俗画相通。

不过，由白描的风俗画进入白描的故事画，是磁州窑系瓷画不太同于宫廷人物画的地方。磁州窑系瓷画适合民间喜欢故事的心理需求，把人们熟悉的故事画在瓷枕上。这样的画面很多，由于历史的远去，现在的我们难以一一辨别其究竟画的是什么故事。但是

直观的情节性构图，让人一看便知是故事画。收藏这些人物故事瓷画的单位主要有磁县博物馆、天津市历史博物馆、峰峰矿区文物保管所、河南省安阳市博物馆、河南省林县文物保管所等。图 3－10 至图 3－19 都是磁州窑人物故事枕，于此一斑可见这类画面的数量之多。其中的图 3－13，是画赵抃蜀州赴任的"一琴一鹤"故事枕。据《宋史 · 赵抃传》记载：赵抃，字阅道，衢州人，为殿中御史时，弹劾不避权倖，大义凛然，京师目为"铁面御史"。他擅长弹琴，喜欢养龟鹤。去蜀地上任时，随身只带了一张琴、一只鹤，为当时人民景仰。神宗即位后，对于赵抃的为政廉俭大加赞赏，不久升赵抃为参知政事。赵抃的故事当时流传甚广，磁州窑瓷画表现之，必受人们的欢迎。[6]


图 3－10　宋 · 磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
磁县博物馆藏

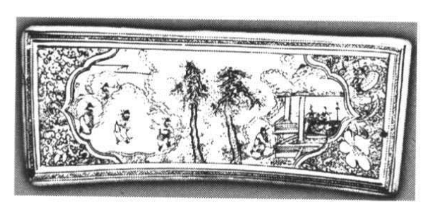

图 3－11　宋 · 磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
磁县博物馆藏


图 3－12　宋 · 磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
峰峰矿区文物保管所藏


图 3－13　宋 · 磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
磁县博物馆藏


图 3－14　宋 · 磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
峰峰矿区文物保管所藏

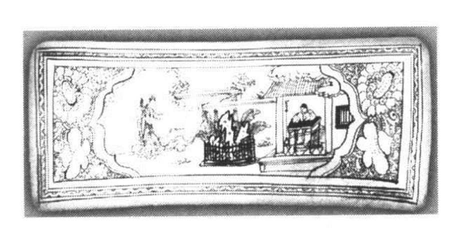


图 3-15 宋·磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
私人藏

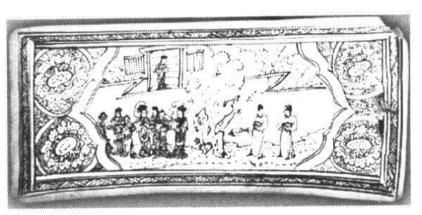


图 3-16 宋·磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
峰峰矿区文物保管所藏



图 3-17 宋·磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
峰峰矿区文物保管所藏

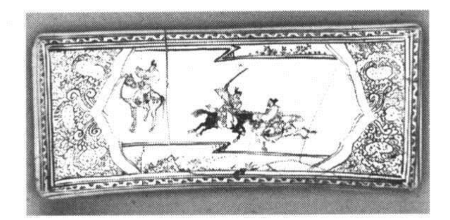


图 3-18 宋·磁州窑长方形
白地黑花人物故事枕
峰峰矿区文物保管所藏

2. 山水画

磁州窑系釉下彩的山水画，也以白描表现为主。例如“磁州窑铁锈花山水枕”(图 3-20)、“磁州窑长方形白地褐彩山水人物枕”(图 3-21)所画山水，以及图 3-22、图 3-23 都是“磁州窑长方形白地黑花人物故事枕”的山水景色表现那样。所画山水，笔法虽然各图有异，但接近北宋山水画家燕文贵的画法，大致上可以说是相近的特点。特别是图 3-20 画山用笔的轻捷跳动，得燕家山水大概。燕文贵，是太宗、真宗时期的画院待诏，他的山水画虽学宋初李成用笔清瘦的“毫锋颖脱”笔法，但因个人经历的关系使其审美更适合于民间。燕文贵是士兵出身，宋初承五代弊政，士兵受军籍束缚，并须黥面，社会地位低下。故《圣朝名画评》



图 3-19 宋·磁州窑长方形
白地黑花放鸭纹枕
峰峰矿区文物保管所藏

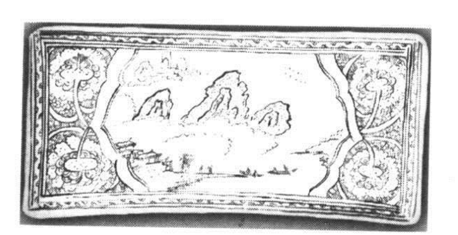
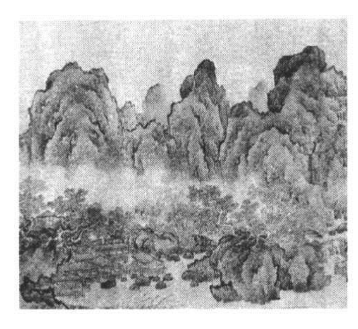

图 3-20 宋·磁州窑铁锈花山水枕


图 3-21 宋·磁州窑长方形白地褐彩山水人物枕 天津市历史博物馆藏


图 3-22 宋·磁州窑长方形白地黑花人物故事枕 磁县博物馆藏


图 3-23 宋·磁州窑长方形白地黑花人物故事枕 私人藏

对他有“江海微贱”的评价。这种经历，使他的画虽学文人但审美气质毕竟与文人相异，然而自有风格。《图画见闻志》说他画山水“不专师法，自立一家规范”，《圣朝名画评》说他因自成一家而“画流至今称曰燕家景致”。今见流传作品有《溪山楼观图》轴和《江山楼观图》卷。前者为早年作品，画层峦叠起，重重深入，愈远愈高，山腰溪谷间曲径萦回，屋宇闳深；作风工致典丽。后者为晚年作品，画开阔的江面、连绵的丘陵、远山和起伏的奇峰幽谷，作风豪放老健。但和李成、范宽相比，他的画雄浑不足，微伤刻露，但造景巧妙，构思精密。宋人论画山水，认为景物应使人感到可行、可望、可游、可居。燕文贵的作品，一方面做到“景物万变，观者如真临焉”（《圣朝名画评》），一方面善于得其情状，例如《江山楼观图》所画树木都右指，得山风性情。曾画大不盈尺的《舶船渡海像》，舟如叶，人如麦，樯帆槁橹，岛屿相望，风波浩荡，而尽得情状。其画山，皴法笔触短而繁密，粗笔重墨顿挫勾轮廓，沿轮廓内加皴笔或渲染时留出高光面，手法


图 3－24
宋・佚名《溪山图》卷(局部)
上海博物馆藏

近似范宽，但笔法有轻捷跳动的特点。图 3－20 的磁州窑山水画，这种笔法感觉与燕文贵是一致的。磁州窑笔法之所以吸收燕文贵，可能是相通于一种世俗的气息。图 3－24 是燕文贵一派的北宋佚名《溪山图》卷局部，用笔法、画山法、云气法等等，图 3－20 的磁州窑山水画都颇合之。与李成山水的清刚风格相比，燕文贵画法显得温穆，可能这种气息，正适合磁州窑的民间感觉而为其所追求。

3. *花鸟画*

宋代是一个特别能以花鸟形象进行艺术表现的时代。众所周知，宋词善以内心的爱情意绪寄寓自然花鸟，而不断唱出的花情鸟语弥漫于时间空间；与之相和谐的宋人花鸟画，善于深入细致地发现自然花鸟、表现自然花鸟而在绘画史上达到相当高度。这在北宋皇城里发生发展了一个多世纪并影响力很大的绘画，对磁州窑系釉下彩花鸟画的民间艺术意识深有作用。所产生的磁州窑系釉下彩花鸟画表现形式，能分为三类：

第一类，追求宫廷院体工笔花鸟画。早在唐代长沙窑釉下彩花鸟画所没有的折枝花鸟画形式，磁州窑系一下子达到较为成熟的高度。例如河北省文物研究所藏“磁州窑绿釉黑花喜鹊枕”(图 3－25)、“磁州窑腰圆形白地黑花纪年枕”(图 3－26)、“磁州窑八角形白地黑彩花鸟纹枕”(图 3－27)、“磁州窑腰圆形白地黑彩花鸟纹枕”(图 3－28)，都能出枝尚势，布局尚疏密，鸟、枝、叶流转传情而意境隽永。图 3－25 有如“正溶溶养花天气”(苏轼《哨遍》)花情怡人的感觉，图 3－26 有“鸟雀呼情，侵晓窥檐语”(周邦彦词句)婉转清丽的意思，图 3－27 有“昨夜雨疏风骤”(李清照词句)无限惆怅的境界，图 3－28 有“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”(秦观《浣溪沙》)花情愁怨的词意。这种折枝花鸟画，以聚焦一枝一鸟深入表达微妙细腻内



图 3-25
宋·磁州窑绿釉黑花喜鹊枕
河北省文物研究所藏

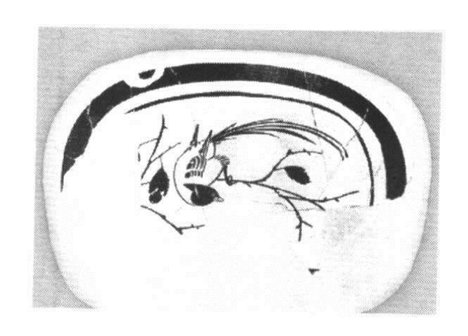


图 3-26
宋·磁州窑腰圆形白地黑花纪年枕
磁县博物馆藏



图 3-27
宋·磁州窑八角形白地黑彩花鸟纹枕
杨永得先生藏

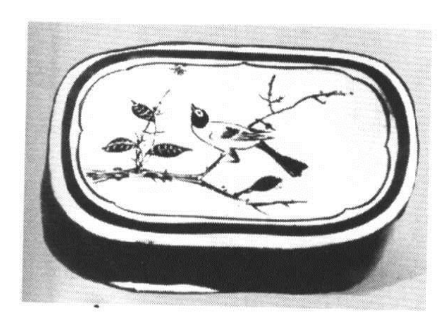


图 3-28
宋·磁州窑腰圆形白地
黑彩花鸟纹枕

心情绪之长，迎合了时代审美的需要。其花鸟空间、花鸟思维、花鸟审美的时代，那鸳鸯蝴蝶、莺愁燕苦、杏陌桃花、杜宇声声、梧桐细雨、芳草海棠、自语黄鹂、雨打叶声，秋虫鸣声，都能传达人们丰富多情而敏感幽柔的内心世界。听觉的一叶惊秋、一声杜宇，视觉的一点残红、一溪风月、一枝浓艳、一虫飞过，都能成为词声、画面。例如"蜻蜓立处过汀花，此情此水共天涯"（毛滂《浣溪沙》）的词境，有河北省博物馆藏"磁州窑蜻蜓点水纹枕"表达，占画面主要位置的一蜻蜓正从天而降，临于水草水面，微微卷曲的蜻蜓尾似乎准备点水，整个画面一虫两草，清旷无人，"此情此水"的意境萦人心怀。

在折枝画法上，磁州窑系花鸟画与宫廷花鸟画的相通，图 3-29



图 3－29
宋・赵佶《芙蓉锦鸡图》
故宫博物院藏

宋・赵佶《芙蓉锦鸡图》可以作一说明。芙蓉花枝呈喇叭式张开，锦鸡栖于下面的一枝，身尾相对于花枝而转颈回首的姿态又顺着花枝，锦鸡回望处的蝴蝶翩翩，增加画面生动的意趣。磁州窑系折枝花鸟画对此所得，是将鸟禽与花枝神韵流转的关系之美这一点加以发挥。如图 3－26，虽然瓷枕残缺经修补而画面不完整，但是枝式、鸟势的流转关系还是基本清楚了然。枝式是自左往右，鸟势是自右往左，两者相互关系的圆转，好像有一股韧劲的力紧密了鸟依枝、枝依鸟的整体关系。由于是墨笔白描，纯粹的用线客观上容易联系笔与笔之间的流带关系，而加强势态的传情表达。所以，磁州窑系花鸟画对于折枝花鸟画关键要素的得情、得势这一点，取之于宋代院体花鸟画；而具体表现则有过之而无不及。完整的图 3－27 对于这一点可以说表露无遗了，栖于枝头的戴胜鸟侧身由右向前，枝式在底部由左向上向右，正好与戴胜鸟相向，由于枝式用笔的圆转弧形，使鸟与枝的关系也呈现圆劲的神韵流转关系。所以，就“神韵流转”这一点来说，磁州窑系花鸟画似乎更有点夸张表达的意味。这种意味，在后面将要研究的图案式表达花鸟画中，更有充分的发挥。

除折枝花鸟画外，另一种全景式花鸟画也为磁州窑系釉下彩追求。磁县博物馆藏金代“磁州窑长方形白地黑花鹰兔纹枕”（图 3－30）是为一例。构图上，风吹劲草，鹰正俯冲下来追草丛中仓皇逃跑的野兔。该枕所画内容应具有历史意义，我们知道，1114 年辽国的属部女真部族起兵反辽，1115 年阿骨打称帝，建国号金，1125 年灭辽，1126 年灭北宋而占汴京，掳徽宗、钦宗二帝，是为历史上改变宋代历史的著名的“靖康之难”事件。从此磁州窑系地区处在金兵的铁蹄之下。这一事件对于宋人的心理打击很大，其收复失地的强烈



图 3-30　宋·磁州窑长方形白地黑花鹰兔纹枕
磁县博物馆藏

反金情绪，不但在以临安（今杭州）为都城的南宋地区产生，在失陷的黄河两岸的中原地区更为激烈，如脸上刺字“赤心报国，誓杀金贼”八字的八字军，“心协力齐，奋不顾死”的红巾军，还有五马山义军以及梁山泊水军等数十万军民拼死杀敌。一时南北同仇敌忾而有“欲挽天河，一洗中原膏血”的时代心态，绘画方面，突然多起鹰鸷猛禽搏杀的作品。例如南渡画家、南宋宫廷画院祗侯的李安忠《鹰逐雉图》（今藏台北故宫博物院），正是画老鹰俯冲欲捕野雉的情景，《画继补遗》评李安忠“物工画捉勒，得其鸷猛及畏避状”。而北京故宫博物院所藏李迪《枫鹰雉鸡图》更是时代的代表作。李迪，也是南渡画家、南宋宫廷画院祗侯，所作《枫鹰雉鸡图》为将近2米见方的巨制，其苍鹰造型，翅羽似剑斜插当空，尾羽倾出凌空，沉搏之中见雄强之力，强劲身躯所扭转的颈脖，目光直逼钻进草丛的野雉，其勾线在愤怒中颤抖的劲健形迹是壮怀激烈的心态，有如岳飞“怒发冲冠”（《满江红》句）、张孝祥的“忠愤气填膺”（《六州歌头》句）、辛弃疾的“醉里挑灯看剑”（《破阵子》句）那种收复旧山河的雄心。正如黄宾虹《古画微》修改稿引韩玉泉语：“鹰隼之击搏，南渡画家所喜画，盖家国动荡，不欲如宿鸟之安逸也。”金代磁州窑系此作（图3-30）的动机与李安忠、李迪他们

一样，是故宋臣民反金情绪的表露。不同的，这是中原地区的窑业工匠所作，然而这一点，使该作品别具意义。

磁州窑系釉下彩的全景花鸟画作品，值得一提的还有上海博物馆藏“磁州窑白釉黑花纹虎枕”（图 3－31）。此枕设计以卧虎形象，虎背平坦呈腰圆形作枕面，并在周围以黑、褐两色彩绘了虎纹而挤出枕面的空白平面，内有汀渚栖鸟图。该图在天水一色的环境中布局水中小汀两三处，主题的一鹡鸰鸟栖停惊回首、一望天际正飞过的大雁。其用笔爽利俊健，特别是鹡鸰鸟画尾的几笔，信手所落的由细而粗，并且长线之间有那么好的平行感，格外增加用笔力度的感觉。其它画水的随意点写，画草的自由剔写，都能一尽意境之美。这是一件金代磁州窑花鸟画的代表作。金代磁州窑还有一些全景花鸟画，以“磁州窑八角形白地黑花芦苇鹭鸶枕”（图 3－32）为代表，基本上都将植物安排在中间而左右发散生长，鸟禽安置在植物的前面，这种构图可以称之为中心式构图，民间绘画作为一种程式普遍运用。如河南省安阳市博物馆藏“磁州窑腰圆形白地黑花鸳鸯戏水枕”、磁县博物馆藏“磁州窑如意形白地黑花芦鹤枕”等相类。该程式，早在初唐新疆吐鲁番阿斯塔那古墓群“六屏式花鸟壁画”就出现，后来明清也常用来表现，有着典型的民间感觉。但是图 3－32 的表现，鸟禽造型有在精熟用笔中一气呵成的贯气之美，芦苇的用



图 3－31　宋·磁州窑白釉黑花纹虎枕
上海博物馆藏

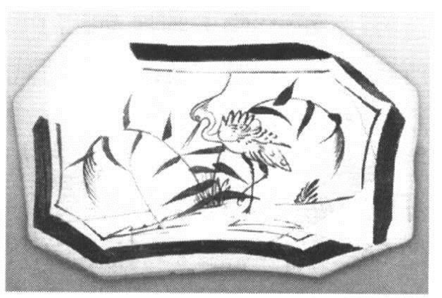


图 3－32　宋·磁州窑八角形白地黑花芦苇鹭鸶枕
磁县博物馆藏

笔也明显有书法的撇写之态，所以画法方面明显比唐代新疆吐鲁番阿斯塔那古墓群壁画要成熟得多。

第二类，追求宫廷中文人墨竹画。墨竹，最早见于唐代的有关记载，五代有所表现，北宋时在宫廷蔚为成风。这些历史因素，磁州窑系陶瓷绘画与之有缘。因为记载中的唐代墨竹是在离河南不远的长安，如苏轼《凤翔八观》所记王维墨竹"得之于象外，有如仙翮谢笼樊"的遗迹是在长安，白居易《画竹歌并引》说"协律郎萧悦善画竹"、"忽写一十五竿"也是在长安。五代墨竹虽然南昌人李颇是否与北方有关系不得知，但是原西蜀能画墨竹的黄筌、南唐能画墨竹的后主李煜都在生命的最后来到了汴京。接着在汴京宫廷蓬蓬勃勃开展的墨竹画风，先由文人画家文同、苏轼以"成竹在胸"之妙标立了墨竹的文人高尚心性内涵，如苏轼《跋文与可墨竹》引文同自述画竹的原话云："吾乃者学道未至，意有所不适，而无所遣之，故一发于墨竹"[7]，又云"竹之所生，一寸之萌耳"，"故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵即逝矣"[8]。再由皇家仰慕墨竹的高尚心性内涵而风靡于皇亲国戚及其宫廷官宦之中，为此《宣和画谱》专门在卷二十开辟了"墨竹"做了历史记载，例如亲王端献王赵頵"忠孝友爱出于天性"而"笔力雄俊"，以墨写竹无不曲尽其妙；宗室赵大年"生长宫邸，处富贵绮纨间，而能游心经史，戏弄翰墨，尤得意于丹青之妙"；皇族赵令庇"善画墨竹，凡落笔潇洒可爱"；魏越国夫人王氏"至取古之贤妇烈女可以为法者资以自绳"而"以淡墨写竹，整整斜斜，曲尽其态"；如此等等。皇亲国戚画墨竹的审美思想，是墨竹的"不专于形似而独得于象外者"，"则又岂俗工所能到哉"（《宣和画谱·墨竹叙论》）。所以，皇帝赵佶也画墨竹，其《四禽图》卷和近年在北京拍卖会上出现的从海外流入的《写生珍禽图》卷都有赵佶的墨竹表现。其既讲究结构又讲究磊落笔势的画墨竹，磁州窑系釉下彩墨竹还很有其味。图 3－33 是赵佶《写生珍禽图》画墨竹，图 3－34 是宋代"磁州窑白地'张家造'款黑竹叶纹枕"画竹，两者对于竹叶之形的把握是那么的相似，特别是赵佶画墨竹若遇两叶相交时必留出空白线以分出前后的技法，图 3－34 的磁州窑黑竹也是那么惟妙惟肖地做到

了。其它磁州窑系瓷枕上的画黑竹，数量很多，略举如下：天津市博物馆藏“长方形白地褐花山水人物枕”侧面黑竹，磁县博物馆藏三件“长方形白地黑花人物故事枕”侧面黑竹，峰峰矿区文物保管所藏7件“长方形白地黑花人物故事枕”侧面黑竹、“长方形白地黑花文字枕”侧面黑竹，磁县博物馆藏两件“长方形白地黑花文字枕”侧面黑竹，河南省安阳市博物馆藏“长方形白地黑花人物故事枕”侧面黑竹、“长方形白地黑花狮纹枕”侧面黑竹，邯郸市博物馆藏“长方形白地黑花文字枕”侧面黑竹。这些磁州窑黑竹，与当时绘画的墨竹很有联系。

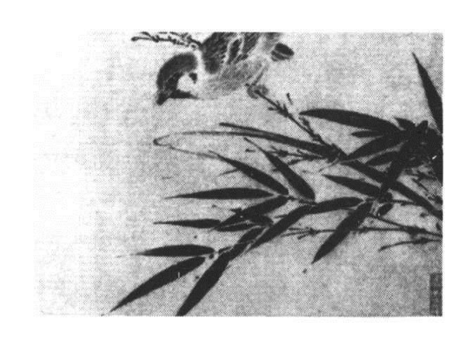


图3-33
宋·赵佶《写生珍禽图》画墨竹
美国·大都会博物馆藏

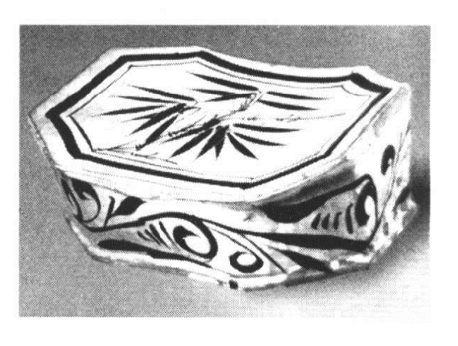


图3-34 宋·磁州窑白地
“张家造”款黑竹叶纹枕
故宫博物院藏

第三类，把花鸟画纳入图案变化的原理之中。依据前面磁州窑系折枝花鸟画抽象表达意味的“神韵流转”之理，进一步将花卉画发挥于图案式表达。如“磁州窑腰圆形白地褐花枕”（图3-35）所画花卉，每一黑笔都神韵流转于缠枝纹骨式的组织秩序，从而获得极其生动的艺术表现力。“磁州窑白釉黑花牡丹纹瓶”（图3-36）是灵秀穿枝的一种，枝、叶、花的每个单元都被纳入婀娜姿态之中，柔美传情。该作品因为有写意笔调的松秀之美，既在用笔上灵气婉转轻重有度，又在枝式



图3-35 宋·磁州窑腰
圆形白地褐花枕
杨永得先生藏

布置上兼美图案与绘画而余韵袅袅，成为磁州窑系的杰出代表作。牡丹题材，磁州窑系陶瓷绘画有特别的兴趣，因为这题材为“北”地特有。据传说，牡丹是与帝王有缘的北方花种，相传武则天登基后，牡丹便在长安城兴盛起来，而李白所写与牡丹有联系的“云想衣裳花想容，春风拂槛露花浓”、“名花倾国两相欢，长得君王带笑看”诗句，也永远是留在北地的花香余韵。在宋代，牡丹更在河南洛阳称雄于世而有“洛阳牡丹甲天下”的美名。磁州窑反复表现牡丹题材，是特定的地域文化的结果。其图案表现，除了婀娜灵秀的外，丰满凝重的代表作有日本大和文华馆藏“磁州窑铁锈花牡丹瓶”，京都国立博物馆藏“磁州窑铁锈花牡丹瓶”[9]，其丰满的缠枝图案，是茂盛苍郁枝叶环绕着牡丹花头，营造了一种密不通风但疏可跑马的布局。因为牡丹花是富贵的象征，这样的布局无疑加强着大富大贵大美的感觉，而且还有碑刻般表现效果的凝重，尤其有历史感。

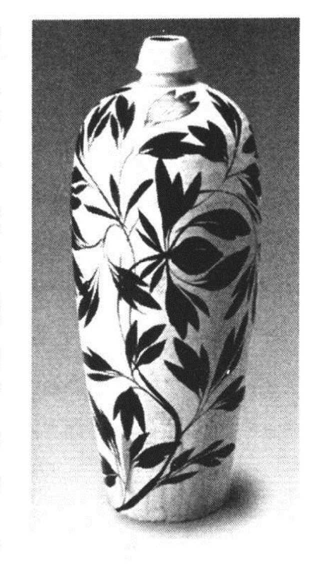


图 3－36　宋·磁州窑白釉黑花牡丹纹瓶　上海博物馆藏

磁州窑系釉下彩花鸟画还有两件动物画也值得一提。一是英国伦敦大英博物馆藏北宋“磁州窑熊纹枕”（图 3－37），二是河南省安阳市博物馆藏金代“磁州窑腰圆形白地黑花虎纹枕”（图 3－38）。前者主要以刻的手法表现黑熊的感觉，后者主要以画的手法表现虎的神情。像这样的画虎作品还有磁县博物馆藏的两件宋代“磁州窑腰圆形白地黑花虎纹枕”，峰峰矿区文物保管所藏“磁州窑长方形白地黑花虎纹枕”，故宫博物院藏宋代“磁州窑‘古相张家造’白地黑花山水人物枕”侧面画虎，还有前面说及的时间最早的甘肃省博物馆藏“张家造”标记的“磁州窑虎纹枕”，都是磁州窑系动物画的优秀作品。

磁州窑系釉下彩花鸟画有一类粗放风格的也值得重视。如“磁



图 3－37
宋・磁州窑熊纹枕
伦敦大英博物馆藏



图 3－38　宋・磁州窑腰圆形白地黑花虎纹枕
河南省安阳市博物馆藏



图 3－39　宋・磁州窑白地铁绘鱼纹深钵
日本・安宅藏

州窑白地铁绘鱼纹深钵”(图 3－39)所画，在上了化妆土的底子上，黑彩粗笔画出鱼形，然后用硬质尖状物进行刻划。在那种大概草草的笔迹中，我们能感受到作者接近于狂态的激情，鱼形的黑彩涂抹，夸张了鱼鳍鱼翅而显出力度，尖状物在黑彩上的刻划，只是依据大概感觉为之，从鱼嘴、鱼眼到鱼鳞鱼翅鱼尾的刻线，都是在速度中体现力度，其实不少线刻划在鱼形之外亦在所不顾；但别有一种风神透出。同类风格的，有日本梅泽纪念馆藏“磁州窑白地铁绘群蝶纹深钵”，也是黑彩粗笔画群蝶大概形象，用笔并不太受真实蝴蝶形的束缚，往往原来细细的触角变成了粗笔，而最有力量感的翅膀变成瘦笔，在黑彩上的刻划之线更是横笔草率，实际上蝴蝶形象只是依稀可辨。日本大和文华馆藏“磁州窑白地铁绘鲶纹枕”[10]，所画水草黑彩粗笔起伏，鲶鱼黑彩粗略，刻划之线也是草草为之，然而神韵在粗犷中尽得。这类风格与铜官窑粗放画法接近，只是材料不同、手法不同罢了。这是民间本有的自由性情之发挥，使磁州窑放笔纵情于白地黑彩之间。也许要再次指出，磁州窑系陶瓷绘画这类粗犷豪放的作品，只是磁州窑系作品中的一个部分；若与长沙窑相比，那些受北宋皇城宫廷院体画影响的白描表现之作，才格外显出磁州窑的强烈特色。当然，作为民间本质的绘画，总的来说都散发出一股奔放、活泼、清新、健康的气息。

4. 抽象画

磁州窑系釉下彩的抽象画表现，不像长沙窑由于釉下彩料的晕散效果显得那么极致。但是，民间放笔的自由使笔性容易进入不拘形似的相对独立的用笔表现，还是有一些抽象形态的画面产生。尽管黑彩、白地的材质有如毛笔画在熟绢质地上的不能晕散感觉，一定程度上不能尽显抽象画意趣而有所限制。

"磁州窑铁锈花四耳罐"（图 3－40），是以较为纯粹的笔性美进行表现的一例。其用笔的点、画、撇、写，完全是书法笔意，好比写草行书的"心"字，勾、点之中夸张了某些笔画而形成纹样。像这样讲究用笔的抽象美表现，是磁州窑系的特点。因为材质基础的客观条件，只能使自由的抽象形式在用笔的方面产生突破点。其形象思路，或以花卉画、或以图案骨式作为提炼点、线、面要素的依据而变形表现。例如故宫博物院藏"磁州窑白地黑花小口瓶"，用笔的戳、点、挑所组成的形象，是花瓣意思的发散。再如许多瓷枕侧面的装饰纹样，用笔的长线舒卷、短线点挑、粗笔按、细笔提，是缠枝纹样的意思。尽管有欠浓淡晕化方面的韵律变化，但见一色浓墨的用笔之美。



图 3－40　宋·磁州窑铁锈花四耳罐

第三节　釉上红绿彩绘画表现

磁州窑系开辟了釉上彩绘画的新品种。颜色有红色、绿色两种，俗称"红绿彩"。尽管颜色品种少，流传至今的红绿彩作品也不多，却有非常深远的意义。因为这是明清时期能在釉上彩方面实现瓷器装饰理想的源头。另外，这也是磁州窑系陶瓷绘画中的一个珍贵品种。

1. 釉上红绿彩工艺

釉上彩的烧制，有两次烧成的特点。即先在高温中烧成瓷器，而后画上红绿彩，再次入窑烧成。磁州窑烧制红绿彩的主要窑址是磁县的观台窑，该遗址出土了不少素烧坯的枕等瓷器，还出土了红绿彩残片；其瓷质的坚硬，表明了两次烧成工艺的存在。这种工艺，是吸收了唐三彩的两次烧成工艺。红彩和绿彩，是基于低温铅釉的唐三彩发展的。红彩以氧化铁为发色原料，其画上瓷器不知有没有调了胶水（调胶水法明代普遍使用）；绿彩以氧化铜为发色原料的铅釉，在红彩勾线后填进适当的部位。填彩时，一般比较注意绿彩不碍红彩，如果绿彩盖住了红彩线的话，烧成中会熔融红彩。此外，因为红绿彩是从唐三彩发展而来，三彩釉的其它釉色有的也用进红绿彩中，也就是说，红绿彩实际上不止红、绿两种釉色。对磁州窑系的挖掘也证明了有红、绿、黄三种色的情况，例如禹县扒村窑、新安城关窑、山西长治八义窑等处出土的红绿彩残片，没有不使用黄釉的。再如东京国立博物馆藏"磁州窑红绿彩水禽纹碗"（见彩图 9），就有黄褐色釉填在水禽腹部、水草花部，红色边饰的中间也施以了小黄褐点。该碗还证实了凡是色釉与勾线的红色相交处，红色都被色釉熔融的工艺效果。

2. 红绿彩绘画

红绿彩绘画的特点，由于以鲜艳夺目的红彩为主、分量不多的绿彩为辅，故有热烈、响亮的视觉效果。例如"磁州窑红绿彩水禽纹碗"（彩图 9）的表现，粗重的红彩画水禽，勾花叶，这还不够，再以粗重的红色在碗边画线，同时配以细线衬托粗线，从而在视觉上加强了红色的分量感。其笔法与黑彩基本相同。所不同于黑彩的，一是要考虑绿彩所填位置而下笔时有些地方必须留有余地，二是调胶的红彩可以产生浓淡渐变效果，例如美国西雅图美术馆藏元代"磁州窑彩绘花鸟盘"[11]，红彩所画荷花的花瓣、鸟身的头背部就采用浓淡渐变效果。不过，宋代画红绿彩主要以用笔的"写"来显出表现力。彩图 9"磁州窑红绿彩水禽纹碗"的用笔，跟黑彩一样雄健爽利。相同用笔风格的代表作，还有美国波士顿美术馆藏北宋至金代的"磁

州窑彩绘牡丹纹盘”[12]，其用红彩排笔点出花瓣，缠枝纹骨式意味的花枝，绿彩的运用，与一般在红彩内用以填色不同，也是以小点的方法表现花叶，从而与花瓣之点整体谐调。

第四节　书 法 表 现

自唐代长沙窑开创了瓷器书法装饰后，磁州窑系釉下彩继承了这一形式。与长沙窑相同的是，那种民间意识的无拘无束自由书写表现有一致性。不同的是，明显有受中原地区历史的、传统的书体影响的迹象，又在表现形式上更为丰富，书写内容上有感情细腻的宋词。

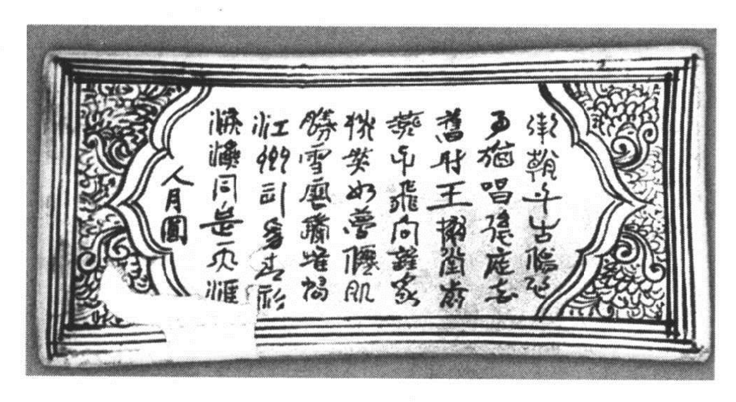


图 3 - 41　宋 · 磁州窑长方形白地黑花文字枕　磁县博物馆藏

受中原地区历史的书体影响之作品，如“磁州窑长方形白地黑花文字枕”（图 3 - 41）所书。释文为：“南朝千古伤心事，犹唱后庭花。旧时王谢，堂前燕子，飞向谁家。恍然如梦，仙肌胜雪，云髻堆雅。江州司马，青山泪湿，同是天涯。人月圆。”其书一望便知是类如西周《散氏盘》、春秋《石鼓文》、《秦公簋》那样的籀书（大篆），其中少量的夹杂了行书。我们知道，磁州窑系地区古时是周代的心腹地带，周代都城的洛阳就在磁州窑系地域，周代的金文就在这里成熟，

故有着深厚的古文字传统。像用笔厚重挺健、形体壮实的西周孝王时期金文《大克鼎》，粗放厚重、壮实遒迈的西周厉王时期金文《散氏盘》，结体劲瘦、浑穆磅礴的西周宣王时期金文《毛公鼎》、《颂鼎》、《虢季子白盘》等，都成熟在这地区。秦代虽然建都陕西咸阳，但与河北、河南地区紧邻，西周的金文自然也就成为《石鼓文》的基础。古篆自盛、中唐篆书大家李阳冰之后，一度中绝，但宋代有徐铉、徐锴兄弟及弟子郑文宝等发扬；又欧阳修也书小篆。如欧阳修《集古录》曾称赞徐铉、徐锴"皆能八分、小篆，在江南以文翰知名，号'二徐'，为学者所宗。"尝撰《紫极宫石磬铭》，并以小篆书之[13]。对于郑文宝篆书，徐铉有评论云："篆难于小而易于大，郑子小篆，李阳冰不及，若大篆可兼尔"[14]。尽管这样的北宋篆书之兴起与磁州窑系的篆书表现之关系今不可考，但是磁州窑系书法吸收篆书，却不能完全否认其中接受文人影响的辐射关系。图例（图 3－41）的磁州窑所书，有着民间对篆书的理解。这主要表现在那种随意性，想写篆书就写篆书，即使不完全符合篆书规范也没关系；想写行书就写行书，两种书体相混也无妨，总之不太受严格限制。不过，这反而造就了书体中的生动活泼因素。



图 3－42　宋・磁州窑"风花雪月"四系瓶　河南省博物馆藏

受传统书体影响的磁州窑系书法作品，见"磁州窑白地黑花'风花雪月'四系瓶"（图 3－42），上面的"风"字饱满、壮实感中的雄浑博大，有点颜真卿书体的感觉，如图 3－43 颜真卿所书"风"字。颜真卿书在宋代的地位，有如苏轼云："诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣"（《东坡题跋》），至少从庙堂之中的角度认为是达到了顶峰的境界。因为颜真卿书是从个人品德学养和对国家的忠心到以儒家审美创立书体的圆融完美的标志。其出身家庭的甚重儒雅，生性的秉直刚正，虽屡升屡贬仕途坎坷却从未改变他

效忠国家的信念和对生活的热爱，从中更成就了他的博大雍容的庙堂气息的书体；其妙在笔墨之外的人格与艺术之成功，获得了后人对他的景仰。作为中原皇城脚下的磁州窑系地区，对颜书的接受有一种自然而然的氛围，苏轼对当时学颜书有“天下翕然以为宗师”的说法，即其氛围的直接说明。图3-42即反映了皇城脚下颜书风行的情况之一斑。由于社会普遍追求颜体，所以“回视五王之炜炜，皆糠粃埃壒”而不入俗流的米芾，甚至称颜书“入俗品”（《海岳名言》）。而当时“俗”的颜书，正对磁州窑系陶瓷绘画的书体风格起到审美格调的作用，那种雄浑饱满的追求，潜移默化地作用着磁州窑系陶瓷绘画用笔的刚健气质。



图3-43
唐·颜真卿书
“风”字

磁州窑系釉下黑彩书法的纯民间性表现，如日本白鹤美术馆藏“磁州窑三彩词文枕”（图3-44）所书。这是民间匠人随手写来的自由个性书体，没有篆书、颜体等传统的束缚。如果结合所书内容看，是书自有感觉。这是一首留恋旧情的情词，题为《中吕宫·七娘子》，其云：“月明满院晴如画，绕池塘，四面垂杨柳。泪湿衣襟，离情感旧人。人记得，同携手。从来早是不痴溜，闷酒儿，渲得人来瘦。睡里相逢，连忙先走，只和梦里厮驰逗。常记共伊初，相见时，枕前

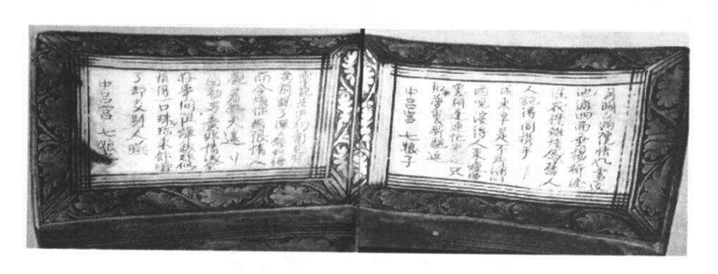


图3-44　宋·磁州窑三彩词文枕　日本·白鹤博物馆藏

说了深深愿。到得而今，烦恼无限，情人觑着如天远。当初多意非情浅，奈好事间阻，离愁怨。似捎得一口珍珠，米饭嚼了，却交别人咽。”词中的昔日情人已经嫁了别人去，留下一种“米饭嚼了，却交别人咽”的无奈叹息。情词之长，不怕字多；写得认真，心有缠绵；意存

情人，不在书法；而将全部思念倾在笔画间。为了加强说了还要说的意味，特将瓷枕设计成如打开的书页，似乎看过以后还能翻页，从而给人以还有许多话而说不透的意韵，从中表现了一位普通人的个性书体风貌。

图 3－45 是磁州窑系民间书法的另一种个性表现。用笔其猛其狂，有如猛虎下山、横扫一切的气势。用笔重按处几乎是笔根着力，而轻提处如细柳拂面，大起大落跌宕之间得其笔趣。其书释文为："风吹前院竹，不折后亭花。"好像是感于自然而随兴所至，要写出对风的感受那样。这样自由书体之趣的表现磁州窑系较多，例如本色风格的有河南省内黄县文物保管所藏"磁州窑八角形白地文字枕"[15]，上面书杜甫诗句"细雨鱼儿出，微风燕子斜"，其书有稚拙趣。唐宋文人行书风格的有磁县博物馆藏"磁州窑如意形白地黑花文字枕"[16]，上面书"一架青黄瓜，满园白黑豆"，其书虽学文人，却不脱民间味。



图 3－45
宋·磁州窑书法枕



图 3－46　宋·磁州窑白釉填黑诗文八角形枕
西汉南越王墓博物馆藏

利用白地黑彩的黑白关系，转换常规思维的毛笔黑字写在白地上的方法而为黑地白字，是磁州窑一种新颖的装饰手段。如"磁州窑白釉填黑诗文八角形枕"（图 3－46）的表现，其"峰前明月照藤床，窗内清风生石枕"的遒劲有力之字用白彩书之，在黑地影衬之下显出另一种视觉美的享受。诗句两侧剔卷草纹，好比是装裱书法横卷的装饰纹样而为之增色。这种如碑拓效果的意匠，是磁州窑系装饰的独创。

磁州窑系釉下彩瓷器特别是瓷枕的书法题写内容，适应时代审美的宋词一类作品有不少。从词意思想大概可以分以下几类：一、看破功名的，如磁县彭城出土的一件磁州窑瓷枕（今藏峰峰矿区文物保管所），枕面题《朝天子》："左难右难，枉把功名干，烟波名利不如闲，到头来无忧患，积玉堆金无边无岸，限来时，悔后晚，病患过关，谁救得贪心汉。"二、慎出行的，出土于磁县岳城水库的一件瓷枕（今藏峰峰矿区文物保管所）题："常忆离家日，双亲拂背言。遇桥先下马，有路莫行船。未晚先寻宿，鸡鸣再看天。古来冤枉者，尽在路途边。"三、欣赏词境之美的，如题写苏轼《如梦令》词："为向东坡传语，人在玉堂深处。别后（有）谁来，雪压小桥无路。归去，归去，江上（一）犁春雨。"[17]四、情词，如上面说及的日本白鹤美术馆藏"磁州窑三彩词文枕"。此外其它题写多见诗句，如"水寒鱼小念存静，满船身在月明诗"、"己所不欲，勿施于人"、"众中少语，无事早归"，"有客问浮世，无言指落花"等。这些所题，一定程度上反映了宋、辽、金时期人们的社会心理。

第五节　磁州窑系陶瓷绘画的北方性

综观磁州窑系陶瓷绘画，从李公麟、武宗元白描意味的"童子垂钓枕"和"珍珠地划花人物瓶"、燕文贵山水笔法的"铁锈花山水枕"、赵佶墨竹笔意的"磁州窑白地'张家造'款黑竹叶纹枕"、宋代院体花鸟画成就影响的一系列磁州窑系花鸟画表现，到籀篆古文字的"磁州窑长方形白地黑花文字枕"、颜真卿书风的磁州窑文字装饰，还有承继唐三彩低温铅釉传统的磁州窑红绿彩，不但表明了磁州窑系陶瓷绘画与北宋宫廷画风的关系，而且还表明了磁州窑系陶瓷绘画有中原文化的深厚底蕴；这些正显示了磁州窑系陶瓷绘画的风格特点。相对而言与唐代长沙窑釉下彩绘画比较，磁州窑系陶瓷绘画在视觉上没有那种烧成后晕散的效果而显得"工整"，在画法上比较理

性的白描格外显得“写实”，在构图上更是趋于宋人绘画的理性。从而与长沙窑陶瓷绘画风格特点相比，形成“南”、“北”之别。该分别，也是由于南、北的不同文化属性所决定的差异。

关于南、北的不同文化属性在绘画上的表现，前面谈唐代长沙窑的南方性时已经探讨过。南方性的“逸”，北方性的“院体”，是为各自所在的不同特点，可以作为我们研究陶瓷绘画风格特点的参照。我们认为，磁州窑系陶瓷绘画的风格明显受“院体”画风的影响。不过，对于这一点需要赘述的是，磁州窑系陶瓷绘画再怎么接受宫廷院体画风，性质总是民间绘画的。与服从皇帝审美意志的宫廷绘画之“院体”性质有着本质上的区别。但是，磁州窑系陶瓷绘画能这么接受宫廷院体画风，与所在“北”地的文化属性不无关系。

磁州窑系的所在地河南，是自古以来中原地区的政治中心。商、周起就在这里建立了中国皇权。相距开封不远的洛阳，曾是周、东汉、三国魏、西晋、北魏、隋、武周、五代唐的都城，此外还是新莽、唐、五代梁、晋、汉、周、北宋、金的陪都。自古皇气之深，恐怕中国任何一个古都都难以相比。此地所发展的宫廷绘画，有两个著名的文献记载值得格外注意。一是《孔子家语·观周第十一》的孔子于洛阳观东周宫廷的记载：“孔子观乎明堂。睹四门墉有尧舜之容、桀纣之像，而各有善恶之状、兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：此周之所以盛也。夫明镜所以察形，往古者所以知今。人主不务袭迹于其所以安存，而忽怠所以危亡，是犹未有以异于却走而欲求及前人也，岂不惑哉？”[18]二是汉魏曹植在都城洛阳发表的绘画言论，如曹植《画说》：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见忠臣孝子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴者何如也。”[19]两则记载，足见皇帝皇权理想对于绘画作用的认定。其中心思想的“兴废之诫”，是治国安邦的责任感决定的正气光辉的审美境界，目的是和于人事，安于天下。渗透于画法，是内心恭谨下的精微工整笔法，所造像了的圣贤之写实，有身临其境

感。由于着重客观物象的描写，所画圣贤无疑具“真”而在实际生活中，起到榜样力量的作用。

于是，艺术贴近现实生活成为“北”地艺术的一个特点。该特点早在西周《诗经》就很有体现，不但善于描写真实生活情境，而且不仅仅绘画、即使文学作品也善于使用“白描”的手法，如“投我以木瓜，报之以琼琚。匪报也，永以为好也。投我以木桃，报之以琼瑶。匪报也，永以为好也。投我以木李，报之以琼玖。匪报也，永以为好也”(《卫风·木瓜》)的叙述，重复式的句式之“平”甚至如图案连续纹样，而与平淡的现实生活之实境非常相符。从而跟古楚文化情感激烈、形式奇幻、个性突出的表现很不同，《楚辞》上天入地跌宕驰骋的丰富想像，不太见于中原地区的《诗经》，《诗经》中多见平平淡淡艺术语言表现的实实在在的社会生活。这与宫廷绘画身临其境般的写实追求是同一种格调的关系。

因此民间的磁州窑系陶瓷绘画，能自然而然地融通宫廷绘画风格，吸收其画法成为自身特色的表现。这条看来自然而然的途径，却潜移默化地决定了磁州窑系的陶瓷绘画工艺，向烧成后不会产生线条晕散效果，有如熟绢之上墨笔效果的目标作追求。具体工艺的泥胎表面装饰白色化妆土，如墨色般铁锈花彩料画好后施以透明釉的烧成，其凝练的线条黑白分明的“硬”感，非常符合宫廷画风的“北”地审美要求。如果跟南方长沙窑釉下彩绘画那种晕散效果，还有元、明、清时期景德镇青花瓷的晕散效果相比，格外显示出“北”地那种宫廷院体画风尚硬尚力的审美特征。因此，不知是不是由于董其昌“南北宗”论贬北宗院体画、褒南宗文人画[20]的影响，总之清代的许之衡《饮流斋说瓷》对磁州窑风格有“黑釉中多有铁锈花，黑色之花与贴残之膏药无异”的贬评。对此贬评我们未必苟同，因为这容易忽视磁州窑系陶瓷绘画的成就与价值。但是，许之衡语似乎从当时文人认识的一个侧面，道出了磁州窑系陶瓷绘画与“北宗”院体画的审美关联；因为这正与“北则……挥扫躁硬”(沈颢《画麈》)、北宗画“板细无士气”(陈继儒语)[21]的认识相一致，所以也从一个侧面，透出了早在人们的感觉中，已经将磁州窑系陶瓷绘画归类于那

种"北方性"。这,一定程度上印证了我们归类的合理性。

第六节　磁州窑系陶瓷绘画的意义

第一,磁州窑系陶瓷绘画是北方民间性质的艺术创造。前面说过,磁州窑系陶瓷绘画虽与北宋院体画风有关联,但其第一位的民间性质则是肯定的。民间性质是相对于宫廷院体性质与文人士大夫性质而言的。院体性质,画家的艺术创作必须服从皇帝的审美意志,由于该因素占主导地位,画家自己的创作自由受到限制。文人士大夫性质,是文人士大夫自己当自己的画家,以深厚的学养抒发自由的心性,其艺术创作为自己服务。而"民间性质",老百姓没有皇帝审美意志的支配,可以自由吸取宫廷绘画;也不必深究文人学养,可以自由吸取文人绘画;更自由的是,完全可以出于自己的内心审美需要,同时结合市场销路去创作。磁州窑系陶瓷绘画在天时地利条件下,可以据此性质自由来往于宫廷绘画以及文人绘画之间,所以其创造具有一定的文化厚度。

磁州窑系陶瓷绘画的民间性质,考古的成果可以证明。1964 年 4 月故宫博物院第二次对磁州窑观台、东艾口村及冶子村三处窑址进行调查,在东艾口村发现了宋代传世磁州窑专门烧瓷枕的"张家造"戳记枕作坊的主要产地。而"张家"作坊又不止此一家,据窑戳来看就有好多种,如"张家造"、"张家枕"、"张家记"、"张家窑"、"张大家造"、"张大家枕"、"古相张家造"等,而且这些窑戳的规格大小不一,形状不同。竖式、横式、双栏、单栏、有装饰的、无装饰的、甚至还有反文戳记的、两个戳记同用的等等,这表明,单就"张家"就可能有相互联系的许多个各有品系的作坊。而其他还有款署的"赵家造"、"王家造"、"王氏寿明"、"王氏天明"、"李家枕"、"滏阳陈家造"、"刘家造"等,再次表明各民间私人瓷窑作坊的林立。这些以姓氏打头的作坊名号,与曾为皇家烧造瓷器的如北宋定窑款署往往"官"字

号，更以宫廷机构名称款署的“尚食局”、“尚药局”，宫殿名称款署的“奉华”、“慈福”、“禁苑”、“德寿”等等，有着“官窑”与“民窑”截然的本质区别[22]。与定窑以刻花、划花、印花为底的白釉装饰素净高雅境界相比，再与另一官窑汝窑[23]“雨过天青”的釉色境界相比，民窑的磁州窑系陶瓷绘画以纯粹的北方民窑烧造，更以强烈对比的白地黑彩视觉，开辟了与北宋官窑绝然不同的瓷器审美境界。另外，磁州窑系陶瓷绘画开辟的白釉釉上彩的“红绿彩”，也是不可忽视的北方民窑性质的艺术创造。其以热烈、响亮的红彩配以强烈对比的绿彩面向世俗民间，格外与素净高雅的官窑瓷器审美形成鲜明对照。今存红绿彩瓷器虽然在磁州窑系作品中不多，但意义非常，因为这是陶瓷工艺值得重视的进步，是釉上彩的先声，是陶瓷绘画色彩装饰的新的起步。

第二，磁州窑系陶瓷绘画是中国陶瓷史上民窑第一次主动吸收宫廷绘画的表现。这一点，有发展了唐代长沙窑陶瓷绘画的意义。长沙窑虽然是在唐代宫廷花鸟画取得很大成就的时代中获得了花鸟画表现的重要成果，但其画风与宫廷难有联系。而磁州窑系靠拢院体画风，是拓宽陶瓷绘画表现领域的有益尝试，是跟随了时代画风而发展了陶瓷绘画的新的动向。磁州窑系陶瓷绘画所具的这个意义，对中国陶瓷史的发展影响深远。后来景德镇时代陶瓷绘画的滚滚洪流，就很有磁州窑系陶瓷绘画的那种精神，吸收院体画风、紧随文人画风，掀起元、明、清陶瓷绘画一个接一个的时代高潮。

注释：

〔1〕北京大学考古系、河北省文物研究所：《河北省磁县观台窑遗址发掘简报》，《文物》，1990 年第 4 期。

〔2〕河南省文物研究所：《河南省鹤壁集瓷窑遗址发掘简报》，《文物》，1964 年第 8 期。

〔3〕《磁州志》，清康熙年刻本。

〔4〕陈高华编：《宋辽金画家史料》，文物出版社，1984 年 4 月版，第 451 页。

〔5〕张冠印：《中国人物画史》，文化艺术出版社，2002 年 1 月版，第 100 页。

〔6〕张子英：《河北磁县新征集的白地黑花瓷枕》，《文物》，1991 年第 6 期。

〔7〕孔凡礼点校:《苏轼文集》,中华书局,1996年版,第2209页。

〔8〕孔凡礼点校:《苏轼文集》,中华书局,1996年版,第365页。

〔9〕长谷部乐尔编:《陶瓷大系·磁州窑》,(日本)平凡社,1974年版,第42页、第43页。

〔10〕长谷部乐尔编:《陶瓷大系·磁州窑》,(日本)平凡社,1974年版,第59页。

〔11〕〔12〕谭旦冏编著:《中国陶瓷·宋元瓷器》,台湾光复书局,1982年版,第52页、第53页。

〔13〕〔14〕黄惇等:《中国书法史》,辽宁美术出版社,2001年10月版,第136页。

〔15〕〔16〕张子英编:《磁州窑瓷枕》,人民美术出版社,2000年3月版,第230页、第236页。

〔17〕《磁州窑烧造的文字枕》,《文物春秋》,1993年第4期。

〔18〕张涛注释:《孔子家语注译》,三秦出版社,1998年1月版,第126页。

〔19〕唐·张彦远《历代名画记》。

〔20〕董其昌褒南宗贬北宗的言论不止一处。但举其一:"至如刻画细谨,为造物役者,乃能损寿,盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋,仇英短命,赵吴兴止六十余。仇与赵品格虽不同,皆习者之流,非以画为寄,以画为乐者也。寄乐于画,自黄公望始开此门庭耳。"(《画眼》)该语的问题是:被董认为的文人画之祖王维寿命60岁,院体画家的不少大耋者如南宋李迪活到90多岁(见拙著《中国画艺术专史·花鸟卷》,江西美术出版社,2003年12月版)、明代边景昭可能超过85岁(见拙文《继往开来——明代院体花鸟画研究》,2003年南京艺术学院博士论文)都不说,却说"仇英短命,赵吴兴止六十余"。实际上仇英活到77岁(见胡艺《仇英并非短命不寿——仇英生卒年考辨》,《美术史论》,第二期,第194页),赵吴兴69岁,寿比王维高。这种褒贬习气,不可取。

〔21〕陈继儒云:"山水画自唐始变,盖有两宗:李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕,以及于李唐、刘松年、马远、夏圭皆李派。王之传为荆浩、关同、李成、李公麟、范宽、董源、巨然,以及于燕肃、赵令穰、元四大家皆王派。李派板细无士气,王派虚和萧散,此又慧能之禅,非神秀所及也。"李来源、林木编:《中国古代画论史实》,上海人民美术出版社,1997年4月版,第223页。

〔22〕关于定窑,2000年上海人民美术出版社出版的《中国陶瓷全集·宋》(上)中的李辉柄《宋代北方瓷业的发展及其主要成就》一文,将之归为"民窑";

并且丝毫没有提到与北宋宫廷的关系。但中国硅酸盐学会编写的《中国陶瓷史》第235页、第236页(文物出版社,1982年版)所述定窑与宫廷的联系有值得注意的三点。

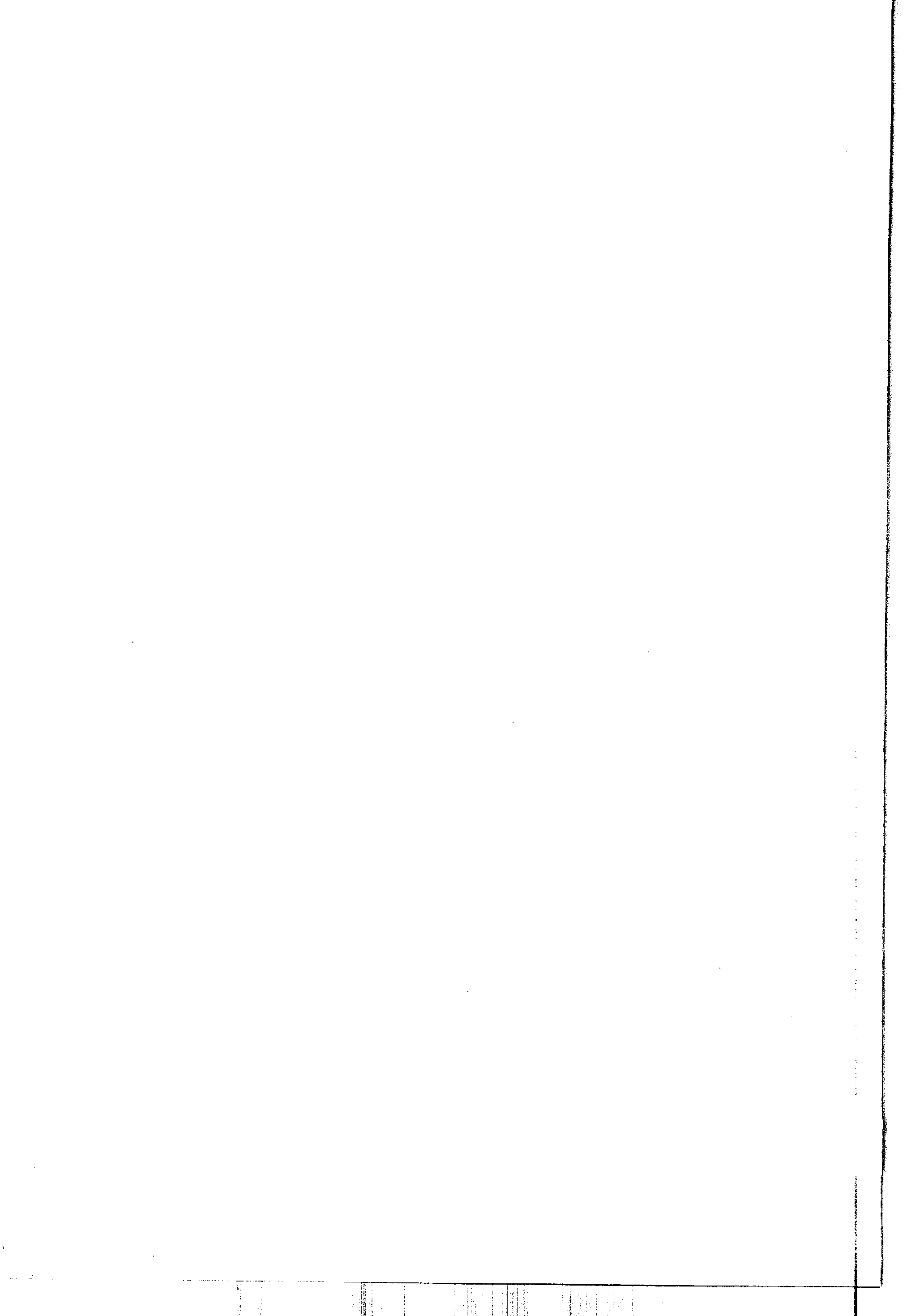
其一:出土及传世定窑题款中还有刻"尚食局"、"尚药局"的。刻"尚食局"的稍多,刻"尚药局"的仅一件直口平底碗,碗外由右向左横刻"尚药局"三字。刻"尚食局"器均为大形盘类器物,所刻字体有粗细两种。曲阳县涧磁村窑址出土印花云龙纹盘及碎片标本之中都发现过这种"尚食局"的铭文。宋宣徽院下设六局,其中尚食局掌管膳馐之事,尚药局掌管和剂诊候之事,除设有官员外,下面设有膳工及医师。

其二:定窑瓷器传世品中有些铭文是宫廷玉工刻的。这类铭文都与宫殿建筑有关,如"奉华"、"风华"、"慈福"、"聚秀"、"禁苑"、"德寿"等等。定窑白瓷刻"奉华"铭文的有三件,上海博物馆收藏有折腰盘及小碗各一件,故宫博物院收藏一件标本。"奉华"字铭还见之于汝窑青瓷器物上,台湾故宫博物院汝窑藏品中有出戟尊、瓶、瓜棱注碗及碟四件器物都刻有"奉华"二字。河南禹县钧瓷厂1975年调查禹县钧台窑址时,也采集了一件钧窑出戟尊残品,底部亦刻"奉华"字铭。这八件器物都是北宋晚期宫廷使用的器物。"奉华"铭文除钧台出土的在烧前先刻者之外,其余七件字体大体相同,都出于宫廷玉工之手,是到宫廷之后刻的。"德寿"、"慈福"为德寿宫、慈福宫简称。清·朱彭《南宋古迹考》中多次提到了它,此外,"风华"、"聚秀",也似是宋代宫殿名称。

其三:宋邵伯温《闻见录》中"定州红瓷"条云:"仁宗一日幸张贵妃阁,见定州红瓷,帝坚问曰安得此物,妃以王拱宸所献为对。帝怒曰,尝戒汝勿通臣僚馈送,不听,何也?因以所持柱斧碎之。妃愧谢久之乃已"。

以上三点表明,定窑为北宋皇家专门烧造过瓷器。归为"民窑"而丝毫不提与北宋宫廷的关系,认识上似乎失当。

〔23〕汝窑为北宋宫廷烧瓷年代很短,约在宋徽宗赵佶在位期间(1101—1125年)的20多年间。据推测(如陈文平:《中国古陶瓷鉴赏》,上海科学普及出版社,1991年版,第66页),宋徽宗"弃定用汝",可能与宋徽宗赵佶个人的审美爱好有很大关系。徽宗是历史上著名的崇奉道教的皇帝,自称"教主道君皇帝",又是审美高雅的卓有成就的画家,道学以"静"为依归,有崇尚自然、含蓄、冲淡、质朴的审美观,青色的幽玄、寂谧正适宜这种审美情趣;故按照他个人审美要求置窑烧造瓷器是完全可能的。这种作为官窑的汝窑与徽宗、道学、审美关系的提出,虽然还缺乏文献资料的证据,但其思路有价值。

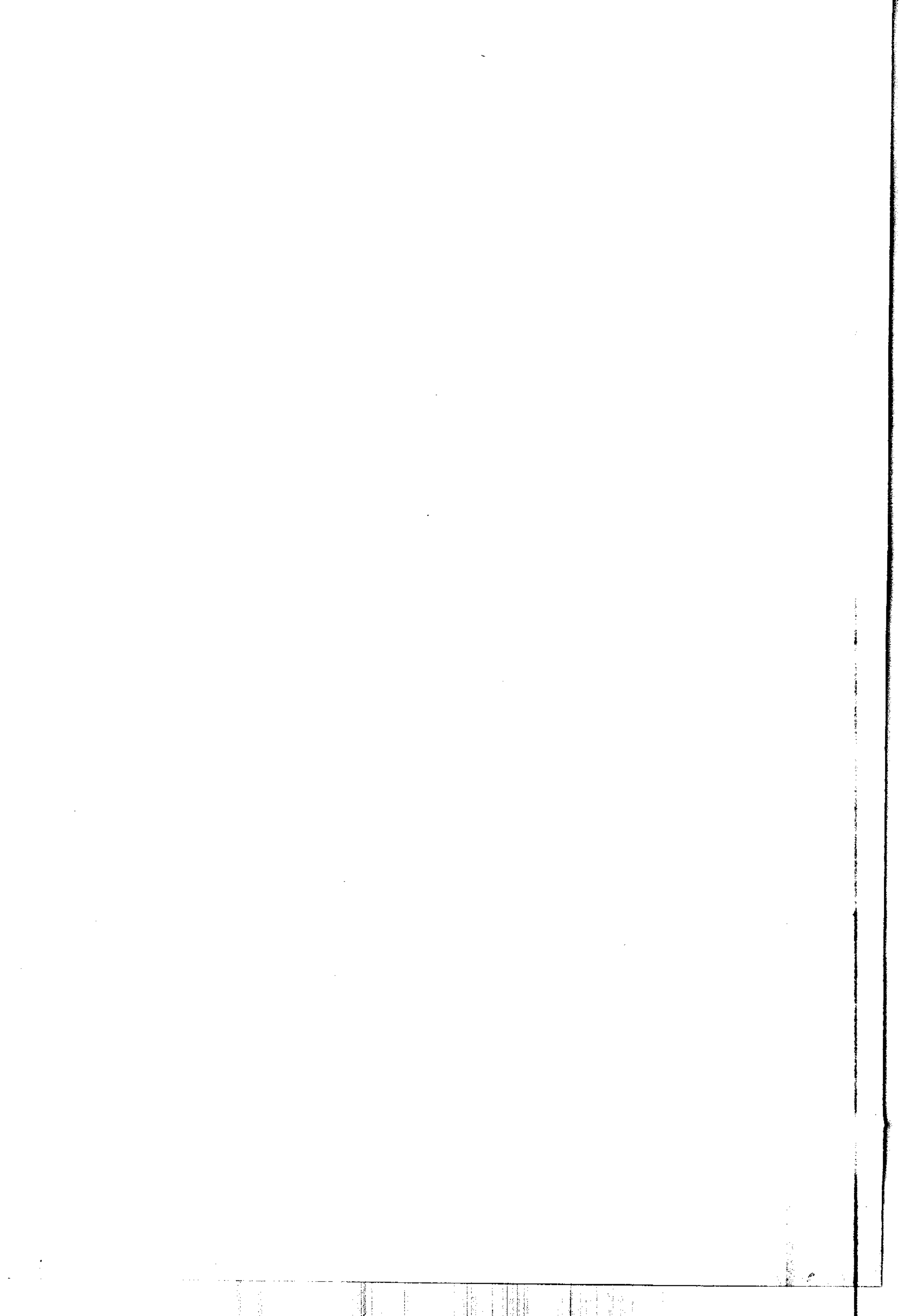




下编

景德镇时期

中国陶瓷绘画艺术史



第四章 元代景德镇青花瓷绘画

元代，是陶瓷绘画为之一变的时代。白釉、青花，中国的瓷器之美终于找到了恒定的感觉。元代的景德镇，在自身的基础上让南、北方陶瓷在此合流，于是一下子成为了中国陶瓷业的中心，从此景德镇陶瓷产品畅销世界，世界便以景德镇陶瓷来认识中国。陶瓷绘画，随之进入了景德镇时代。

景德镇自身的基础，一是烧瓷资源丰富，景德镇及其周边地区制瓷原料的高龄土、瓷石、釉果的蕴藏量大，燃料的松柴更在群山怀抱之中取之不尽；二是烧瓷历史悠久，若从成功烧造青瓷和白瓷的五代算起，至元代也已经有好几百年了。对于后者，特别要提到早在北宋时就开始为宫廷烧造瓷器而镇名由来的历史，据明清历届《江西通志》谓："宋景德中，置镇。始遣官制瓷贡京师，应官府之需，命陶工书建年'景德'于器"，从此"天下咸称景德镇瓷器"而定"景德镇"名。自景德年(1004—1007 年)起，景德镇为宋代宫廷烧造瓷器不断，其影青刻花(宋称"青白瓷")接近现代细瓷水平，已经实现了瓷器由半透明釉发展到半透明胎的飞跃。另外，景德镇窑白瓷产品洁白雅致，尽管当时制瓷技术与影响还不如龙泉窑，但已经胜过同时代生产白瓷的北方诸窑；又青花瓷产品也有所烧造，这是宋以后瓷器发展的坚实基础。

元代伊始景德镇之所以能迅速成为全国制瓷中心，与元王朝的审美尚白(同时也尚蓝)有关，其"国俗尚白，以白为吉"(元·陶宗仪《辍耕录》卷一)的审美观，可能是使其决定把全国唯一的瓷局设置在当时以白瓷著称的景德镇的一个内在因素。所以，元代早

在统一中国的前一年(1278 年)就在景德镇设立“浮梁瓷局”。跟其它南、北窑址在元代被破坏、人口减少、生产萧条的情况截然不同,这里窑业兴旺,人口增长,前十年竟激增了五万五千余人。这表明了北人南迁、北匠南调的历史。由于南、北名匠汇集于景德镇,交融了制瓷技术,促进景德镇瓷业生产,搭起了中国陶瓷发展的新的平台。

元代景德镇瓷器,不但国内市场广阔,国际市场的前景也非常广阔。仅就青花瓷器来说,就遍销日本、菲律宾、印度尼西亚、伊朗、土耳其、意大利、黎巴嫩、埃及、肯尼亚、坦桑尼亚等国。正如《马可波罗游记》所说:“元朝瓷器,运输到全世界”。通畅的陶瓷销路中,首先以青花瓷的形象唱起了主角。

第一节　青花瓷的历史与工艺

青花瓷,是一种用天然钴料为色料在白瓷的泥质坯胎上用毛笔绘画,然后上透明釉,在高温中一次烧成的釉下彩瓷器。其效果,是洁白莹润的瓷面相映了幽靓苍翠的青花,有如宣纸国画般的笔致韵味而富于艺术魅力。

我国青花瓷唐代就有烧造。目前发现最早的青花瓷片,出土自扬州的唐城。首先是 1975 年扬州基建施工中出土了 10 多块唐代青花瓷片,接着 1990 年在扬州进行的科学考古发掘中又出土了 14 片唐代青花瓷片,其器形有碗、盘、壶和枕,纹饰有梅花点、花草流云、动物、菱形纹等。据胎釉化学组成、工艺性能及烧成温度测试的数据,表明与唐代巩县窑烧造的瓷胎釉完全相似,从而可以确证扬州出土的唐代青花瓷为唐代河南巩县窑烧制,青花发色为含钴蓝色料[1],而河南巩县唐代窑址中也发现了青花瓷的碎片[2]。也发现了属唐代青花的完整器物。丹麦哥本哈根博物馆藏有一件青花平口罐,主体纹饰为用点彩方法绘制

的五条鱼形图案，中间满缀点彩梅花形朵花，口沿部也以蓝色条彩作为辅助纹饰；美国波士顿泛美艺术馆也收藏了一青花碗，主体纹饰在碗的里心，用青料绘折枝花卉草叶纹，碗的口沿和里心其它部位，绘有蓝色条彩和点彩[3]。

宋代的青花瓷，曾在1908年至1926年之间于黑水城（西夏时建立在甘肃地区的一个重要城市）发现了一批，今收藏于俄罗斯冬宫博物馆，数量有500片以上，据估计是西夏接受南宋赠送的景德镇湖田窑（当时称"御土窑"，"御土"意指皇帝用土，为优质高岭土和粘土等）的青花瓷礼品[4]。浙江龙泉城南北宋金沙寺塔基也发现过宋青花瓷，瓷胎与龙泉地区青瓷接近，青花暗蓝，被认为是用浙江本省出产的钴矿作为色料[5]。

元代的青花瓷，从目前有纪年的来看，最早者为浙江杭州至元十三年（1276年）墓出土的3件观音像，因像上用青料、褐彩描绘发、眼及服饰。其次为延祐六年（1319年）的青花牡丹塔盖瓶。第三为1979年江西丰城发现两件"至元戊寅"（1338年）款的四灵盖罐和青花釉里红楼阁式谷仓，其它为元代较晚时期者。无纪年款的元青花据统计国内收藏共有105件[6]。海外藏元青花瓷的数量，据日本的陶瓷研究专家小山富士夫先生说有200件左右[7]。值得一提的是，1929年英国人霍布逊发现带有至正十一年款的青花云龙象耳瓶（见彩图10）后，20多年后美国波普博士以该瓶为依据，对照伊朗特别尔寺以及土耳其伊斯坦布尔博物馆所收藏元代青花瓷器进行对比研究，把凡是与之相似的景德镇14世纪生产的成熟青花器，称作"至正型产品"，这个研究方法推动了元青花的研究。另外浙江江山县碗窑村一带有元明时期青花瓷窑址。云南的建水县洪家窑和潘家窑元代中晚期就以烧造青花为主，玉溪窑和大理州、凤仪、祥云、弥渡窑以及禄丰县罗川窑，在元末也烧造青花，云南的元代青花沉着浓厚，纹饰简单。江西景德镇青花瓷，据江西省博物馆藏品看，虽色呈蓝中暗灰，但至少元中期就有烧造。元代中晚期，景德镇青花烧造技术完全成熟，胎体洁白厚重，釉面白里泛青，光润透亮，青花料

色青翠披离，呈色光采焕发。元中晚期有些产品采用高锰低铁的进口青料，所以色料有浓淡和深浅上的不同，浓处色如靛，并有深入胎骨发浅淡锡光的铁锈瘢点，浅处为天蓝色。

青花原料的钴土矿是一种含钴、锰、铁、铜的复合矿物，其钴含量很分散，变动在2%—9%之间，经过拣选处理可提高其含量，再经过炼制加工即能用作青花色料。青花所呈现的蓝色并非依赖纯氧化钴的着色效果，而是钴、铁、锰、铜综合了的色调，其中钴与铁、锰、铜等元素的比例以及色料中所含硅、铝、钾、钠、钙、镁的比量不同，都会影响色料呈色；不同时代所用的钴矿矿源不同，色调也不相同；釉料的成分和高温下釉的性质，诸如粘度和流动度都对着色效果有影响。相同的青花料，不同的操作方法，特别是不同的烧成气氛，也会使青花料呈色产生相应的变化。

青花料不需配合含铅量很高的熔剂来帮助发色和降低烧成温度，因此避免了铅的毒性危害，它的烧成范围较宽，烧成后不易磨损，不怕酸碱物质的腐蚀。

这样的青花料，被毛笔使用时，能通过线条的粗细、疏密、点线等笔法变化，表现各种艺术意匠。所以一笔之下的刚柔、虚实、浓淡、轻重变化，有如运笔于纸上的效果。

景德镇窑场在元代中晚期烧造的元青花，在工艺上有下述特点：(1) 胎骨厚重，形制巨大。1961年北京德胜门外出土的青花大罐重达2575克。(2) 瓷胎致密洁白，但胎质在淘练技术上不如明清细致，在砂底上可以看出有砂眼、刷痕和铁质斑点，底足和缩釉处常呈现一种火石红斑(俗称火石釉)。(3) 釉子比明清都厚，青花的白釉地子闪青的程度比明清两代都重。釉面光亮，烧成质量好，在胎釉之间大都有较大钙长石晶体。(4) 所用色料是一种含低锰高铁的钴矿原料，烧成后其色料全部熔融于釉中，形成蓝色玻璃相。着色区中间蓝色较浓，四周较淡。

另外，也是釉下彩的釉里红，是以铜红料画上坯胎后，罩以透明釉，在严格的高温还原焰气氛中烧成的瓷器。因烧成难度大而传世作品少。釉里红有时配合青花使用，但理想的作品少。

青花瓷器的烧制成功，是中国制瓷史上划时代的事件。其明净素雅的感觉，与具有中国传统水墨画之美的陶瓷绘画结合后，似乎中国传统思想文化的审美突然找准了物化对象。其深受国内外人们喜爱的程度之深，使之迅速发展而带来了景德镇瓷业的空前繁荣，从此青花瓷也就成为我国最具民族特色的陶瓷产品而闻名于世。

第二节　吸收磁州窑系陶瓷绘画成果

景德镇的元代青花绘画，与磁州窑的关系之密切，我们可以通过南京市博物馆藏“萧何月下追韩信梅瓶”（图 4－1）得以管窥。

第一，人物勾线类如磁州窑白描。该瓶的萧何骑马形象，首先是工笔勾线，人、衣纹、马萧何的头部、手部以及马头、马脚等结构细节处，线条交代亦无不精微谨严。更精彩的部分，等的线条结构之来龙去脉，交代得毫不含糊。而是人物的动态与马的动态之整体处理。向前飞奔得四蹄腾空的跑马颈胸微压而后臀微起的动态，既把萧何颠得所坐重心往前倾，又通过这个细节把萧何焦急赶路的心情刻画了出来。一般一心想着要马上实现目标而急匆匆赶路的人，动态都会前倾，萧何坐在马上，前倾的程度如前胸跟马一样。这动作连带了的是挥鞭催马，脚蹬用力，然而萧何搜寻韩信的神情使目光流连周围，马也似乎通人心而转颈呼应。又萧何内心着急的神态，在其双肩



图 4－1　元・青花萧何月下追韩信梅瓶（萧何部分）南京市博物馆藏

因紧张而耸起的细节里得以体现，这个细节格外加强了前胸前倾的姿态。所有这些动态的细节，都凝聚于工笔勾线的表现之中。如果去除浓浓淡淡之色，单留白描线条的话，那么所画萧何骑马就是一幅跟磁州窑“童子垂钓枕”一样精彩的白描线条画。而磁州窑瓷枕中所画故事的人物山水白描那种表现，在“萧何月下追韩信梅瓶”中起到骨式作用，如所画勾线笔法的山水尚有轻捷跳动的“燕家景致”余韵那样。不过作为青花，与白地黑彩的磁州窑毕竟不同，其可浓可淡的韵味，是磁州窑无论如何不能比拟的东西。

第二，故事画的构思布局类如磁州窑表现。“萧何月下追韩信梅瓶”利用了故事情节的表现，一是善于刻画人物心理，二是善于以此出发进行景色布局。例如在萧何追找韩信的焦急心情中，那种处于骑马狂奔之中又要处处留意找人的动态，使眼睛看景色不会像心闲神定的人那样沉静。以此塑造环境，是在萧何的视线流动之中，结合着马行进在山路之间的那种颠簸感去表现景色。山路之前的芭蕉、竹叶、山石，石后长出的松树，远处景色也是竹叶、山石的布局，是视线流连环顾中的“历历在目”，因此呈看来的“散”状出现。那种浓浓淡淡的节奏表现，则取骑马颠簸的晃动感觉，画面处处运用浓淡、浓淡、浓淡的相对而言的青花深浅处理，如横向自右而左的松干深、松针淡，人物深、景色淡；自上而下是松针淡、人物深、芭蕉淡，再往旁边一点是松针淡、松枝深，马尾淡、石头深，转而石头淡的浓淡关系，微妙地存在于处处。浓浓淡淡中，各物象还在整体之中有浓中之淡、淡中之浓的分别，所以一定程度上使萧何周围的物象产生了一种微妙的闪烁感，正符合马上颠簸晃动的视觉感。这感觉，只要与该瓶另一面正在山路上晃悠着慢慢走的所画韩信（图 4－2）相比，就格外清楚显现了。这里的景色之平静沉稳，人物、树石等所画没有那么大的节奏韵律变化，因为这里画的，是韩信低沉的心理状态。而另外划船过来将要接渡韩信的渡夫与小船（图 4－3），所画景致利用山石的倾斜之势，松枝悬垂的不稳定感等因素形成的动感，又塑造了与韩信不一样的环境。以上布局的所有景色之



图 4－2

元·青花萧何月下追
韩信梅瓶(韩信部分)



图 4－3

元·青花萧何月下追
韩信梅瓶(渡夫部分)

画,都建筑在磁州窑那样的白描基础之上。

第三节　元青花的绘画风格

与磁州窑白地黑花强烈对比的视觉相比较,元青花的视觉要雅气得多。元青花发色的苍郁、造型的雄浑,吸收磁州窑绘画成就的画法写实、用笔挺健之因素,使元青花的绘画风格呈现出苍雄沉郁而秀中清雅的格调。

元青花色在白釉地上显出的苍郁感觉,与元王朝审美偏爱于白色和蓝色有关。其偏爱自有其先祖的因素,如《蒙古秘史·总译》卷一记载:"当初,元朝的人祖,是天生一个苍色的狼与一个惨白色的鹿相配了,……产了一个人,名字叫巴塔赤罕。"[8]"苍色"是蓝色,这样"苍狼白鹿"的蓝色和白色,成为蒙古人心理情结中永远的标记。这大概与他们自从开天辟地以来在大草原上视觉不离蓝天白云有关,能把蓝、白两色的祖先传说郑重声明于官修的史籍,说明了那样的审美意识达到根深蒂固的程度。

蒙古族尚白，有“国俗尚白，以白为吉”的具体表现。请看白色风靡元代的程度：帝王的旌旗、仪仗、帷幕、衣物常为白色，而白纱、白罗、白绢、白绫、白锦、白苎丝、白布巾、白缯等白色常在《元史》的“祭祀志”和“舆服志”中出现；另外白狼旗、白铁竿、白双虎、白云龙、白马、白螭、白泽旗、白兜、白甲等名称也在其中不时见到。欧洲人马可·波罗记载当年所见的情形说，每逢新年，举国衣白，四方贡献白色的织物、白色的马匹，人们互赠白色的礼物，以为祝福[9]（《马可·波罗行记》第 87 章）。尚白，甚至能在他们北方草原的传统宗教中表现，例如其流行的萨满教中，白色是善的象征[10]。萨满教对蒙古族的影响极大，即令蒙元确立了藏传佛教的至尊地位，萨满教的礼仪在帝后亲贵和宫廷仪典中还是很有一定程度的保留（详见《元史·舆服志》“国俗旧礼”），而一般的人们更不曾丢弃过萨满教的种种宗教活动[11]。

尚蓝色的具体表现，第一是元代宫殿大量使用蓝色的琉璃，所谓“元祖肇建内殿，制度精巧，……瓦滑琉璃，与天一色”（《元代掖庭记》），在大都和上都的宫殿庙宇遗址中，蓝色琉璃瓦和建筑装饰已屡有发现。第二是官府的丝绸生产与消耗中，蓝色丝绸所占比例大，其比例为 9∶2，约将近总量的四分之一；在内府的书画裱褙绫绢里，蓝色应用之多，如大德四年（1300 年）用去天碧绫 2000 丈，几占总数的全部；蒙古族妇女尚蓝，喜欢用天蓝色绸料在腰部把她们的长袍束起来，用白色绸料扎在两眼下面下挂到胸部；蒙古权贵的服装也喜欢蓝色，出土物中就有天蓝色绫地印金袍。据《元史》“祭祀志”和“舆服志”看，当时的宫廷仪典，蓝色的织物被大量使用[12]。

与此相应，元代景德镇陶瓷既成熟卵白釉瓷，又成熟青花瓷。卵白釉瓷是元代军事机构“枢密院“在景德镇定烧的瓷器，因其釉呈失透状，色白微青，颇似鹅蛋色泽，故名。而青花瓷，则在白瓷地上尽情享受蓝色，这有中国与西亚频繁交往的历史背景。因大批回回人（又称色目人）在中国许多地方定居下来，其中不少是由元王朝为加强对汉人的统治而从穆斯林地区调进回

回人到中国做官，同时还调进大批蒙古征服西亚时的西域工匠，作为"系官匠人"派往各"局"、"院"生产异国情调的生活奢侈品。从而在西亚地区进更加纯正的钴青料用于彩绘以使欣赏蓝色的蒙元人更悦目，是顺理成章的事。元代文献《饮膳正要》序称这种钴青料为"回回青"(明代文献称"苏麻离青")。这一点，因美国物理学家 T. W. 杨格用 X 射线进行定性分析发现钴料中含有氧化砷，与西亚钴矿多含砷的情况相合，而可以作为科学旁证[13]。曾有研究对于这种进口青料与景德镇成熟元青花之间的关系作过这样的设想："是否可以这样说，回回人为了获得精美的瓷质青花，又与元王朝下蕃牟利的宗旨一致，于是进口了中东地区的钴青料；同时，为了迎合中东地区的欣赏习惯，又通过元廷将作院所属画局设计图案粉本。设计者中既有中国画匠，也有西域画匠。所设计的图稿经浮梁瓷局而安排给磁州窑或吉州窑移调景德镇的入籍工匠复制，并逐渐传授给景德镇工匠，成熟元青花的成批生产，当然也就不奇怪了。"[14]该设想是有一定合理性的，因为成熟元青花的苍翠之色、装饰纹样繁复满密的风格，合乎有关西亚感觉。

例如前举"萧何月下追韩信梅瓶"，上部和下部分别装饰了方方正正的莲瓣形图案框，就是受当时伊斯兰图案艺术影响。虽然这样方正形的莲瓣，早在以前同西方艺术有亲缘的南北朝后期瓷器上就有过表现(例如河南省博物馆藏"北齐白瓷莲瓣罐"覆莲状的莲瓣装饰之方形)，但是随着西方风气的衰减，莲瓣形状逐渐变得圆了，如故宫博物院藏宋·磁州窑系"珍珠地划花人物瓶"(见图3-3)胫部的荷花瓣处理。到了元青花时期，莲瓣形状突然又方正起来，而且比南北朝时的更方更正。这是局部纹样的，而整体青花装饰的那种满密感，则接受了典型的伊斯兰装饰风。伊斯兰的图案艺术，从具体纹样处理来说，多直线与曲线的相互交叉、重复、组合的几何纹，概括变形的棕榈叶造型卷草纹，"阿拔斯大帝的百合花"的各式游丝曲线牡丹纹。从设计意匠来说，他们崇尚平平而满密的风格，那些纹样往往被均匀地使用在地毯、釉砖、瓷器、锦缎、

编织的生活用具中，各类金银牙玉首饰上以及清真寺里外的墙壁上，以至于到处都有丰富无比的花纹图案，从而把穆斯林的生活环境布置得华丽高雅、洁净入圣。在蒙古统治时代，伊斯兰流行起适应蒙古人审美的青蓝底釉描金装饰和青蓝底釉留白装饰的陶器，后者是在青蓝底釉上凸起白色的纹样，布置均匀满密，如 14 世纪伊朗“青釉留白花鸟纹盘”、“青釉留白鸟纹钵”[15]，即在满、密、平的格式中布置了飞翔的凤凰鸟与花朵，若远看的话只见平平的黑白关系，具体形象非得细辨不可。这样的意匠，在元青花中亦处处可见。

例如，故宫博物院藏“元青花白麟凤纹花口盘”（图 4－4）就是代表作之一。该盘从口沿到盘心，青花图案依据了口沿、折边、深度折边、盘心的结构层层布置，繁复，繁复，密匝匝地，没有空隙。在留白、填青基本画法里逼出的所有白色，乃为图案的布局。这种白色的大大小小分布之匀，以及在匀称之中去突出主题，是其处理的微妙用心处。在口沿、深度折边的细线茎形唐草纹区隔的折边、盘心内，是较大形状的白牡丹花、较小形状的白莲花、白宝相花、白飞凤、白麟。折边中白牡丹花的等距离安排，盘心中白麟飞凤图的均衡安排，被巧妙的节奏韵律所支配。例如，折边中的大白牡丹与小白枝叶的较大对比，是在口沿、深度折边的两道唐草纹细曲线映衬下组成虽平缓却跌宕的交响，衬托了盘心较为统一的白色分量较重的画面，从而在一种和声中适当地突出主题。站在这样的作品面前，那种内秀感隐隐然透出。


图 4－4 元・青花白麟凤纹花口盘 故宫博物院藏

相同意匠的元青花作品之多举不胜举。盘类有：元青花鸳鸯荷花纹花口盘（故宫博物院藏）、元青花云龙纹菱花口盘、元青花花草飞凤纹折沿盘、元青花孔雀牡丹纹折沿盘、元青花蓝地白花双凤菱

花口盘、元青花蓝地白花雉鸡牡丹花卉菱花盘、元青花蓝地白花葡萄瓜果蕉叶菱花口盘(以上土耳其伊斯坦布尔博物馆藏)、元青花缠枝莲鱼纹折沿盘(美国费瑞尔艺术陈列馆藏)、元青花莲池纹大盘、元青花芭蕉瓜竹花果纹大盘、元青花缠枝莲花纹大盘、元青花莲池鸳鸯垂柳纹盘、元青花芭蕉竹石花果纹大盘、元青花鱼藻纹大盘(以上香港葛氏天民楼基金会藏)、元青花缠枝莲纹菱口大盘、元青花花卉纹大盘(以上英国国立维多利亚工艺博物馆藏)、元青花灵兽唐草纹大盘、元青花牡丹唐草纹大盘、元青花麒麟草花纹大盘、元青花牡丹吉祥纹大盘(以上日本出光美术馆藏)、元青花鱼藻折沿盘(日本松岗美术馆藏)、元青花蓝地白花插枝花八宝菱花口盘(日本东京户栗美术馆藏)、元青花鱼莲纹盘(湖南省美术馆藏)等,以上是直径在40厘米以上的大盘类,有的达到71厘米。

碗钵类有:元青花莲池鸳鸯纹碗、元青花莲池纹碗(以上香港葛氏天民楼基金会藏)、元青花羯磨唐草纹钵、元青花莲唐草纹钵(以上日本出光美术馆藏)、元青花莲池水禽纹钵(日本私人藏)、元青花外缠枝花里水禽纹高足碗(英国牛津爱施墨林博物馆藏)、元青花外松竹纹里莲池水禽纹大碗、元青花探宝花卉花口大碗(以上土耳其伊斯坦布尔博物馆藏)等。

瓶类有:元青花海水白龙纹八方梅瓶(故宫博物院藏)、元青花海水白龙纹八方带盖梅瓶(河北省博物馆藏)、元青花花卉草虫八棱葫芦式瓶、元青花云龙纹扁瓶(以上土耳其伊斯坦布尔博物馆藏)、元青花凤凰草虫八棱葫芦式瓶(日本山形掬粹巧艺馆藏)、元青花凤凰花卉八棱瓶(英国剑桥费提兹威廉姆博物馆藏)、元青花折枝花卉八棱梅瓶、元青花海水白龙戟耳瓶、元青花龙凤纹双系扁瓶(以上日本出光美术馆藏)、元青花双凤草虫八棱梅瓶、元青花孔雀牡丹四系扁瓶、元青花孔雀穿花纹四系扁瓶(以上日本松岗美术馆藏)、元青花玉壶春瓶、八角形玉壶春瓶(以上香港葛氏天民楼基金会藏)等。

罐类有:元青花缠枝牡丹罐、元青花云龙牡丹纹罐(以上故宫博物院藏)、元青花开光花鸟八棱罐(辽宁省博物馆藏)、元青花釉里红

开光镂花罐(河北省博物馆藏)、元青花缠枝牡丹纹罐(内蒙古自治区博物馆藏)、元青花缠枝牡丹纹罐(上海博物馆藏)、元青花云龙纹兽耳盖罐(江西省高安县博物馆藏)、元青花缠枝牡丹双兽耳盖罐(江苏淮安市博物馆藏)、元青花缠枝牡丹盖罐(安徽省蚌埠市展览馆藏)、元青花牡丹唐草龙耳大罐、元青花缠枝牡丹兽耳大罐(以上大英博物馆藏)、元青花缠枝牡丹兽耳大罐(日本大阪市立美术馆藏)、元青花牡丹探宝双龙耳罐(日本松岗美术馆藏)、元青花牡丹龙纹兽耳罐、元青花鱼藻纹罐(以上土耳其伊斯坦布尔博物馆藏)、元青花龙纹兽耳罐(美国波士顿美术馆藏)、元青花人物图罐(美国波士顿博物馆藏)、元青花莲池水禽纹罐(英国剑桥费提兹威廉姆博物馆藏,见彩图 11)、元青花莲池鱼藻纹罐(日本大阪市立东洋陶瓷美术馆藏)、元青花莲池鱼藻纹罐(日本出光美术馆藏)、元青花牡丹凤凰纹兽耳大罐(美国克利夫兰艺术馆藏)等。

以上元青花图案的满、密、平,基本上都是一层一层地层层叠叠布局,像前举故宫博物院藏"元青花白麟凤纹花口盘"是四层,土耳其伊斯坦布尔博物馆藏"元青花探宝花卉花口大碗"更是内外各四层。而高度的瓶、罐图案层数更多,不少作品甚至达到八九个层次,例如英国大维德基金会收藏的元"至正十一年"款青花象耳瓶,纹饰自上而下依次有缠枝菊、蕉叶、飞凤、缠枝莲、海水云龙、波涛、缠枝牡丹和杂宝变形莲瓣等八层。而江西高安出土的青花云龙纹兽耳盖罐,纹饰更是达到了十二层。其在白地蓝花、蓝地白花间微妙转换的青白图案之叠增而层层规整,使一种沉郁感在其中隐隐透出。

在那些元青花的装饰画面中,有一种莲池水禽图反复出现。如辽宁省博物馆藏"元青花开光花鸟八棱罐"、土耳其伊斯坦布尔博物馆藏"元青花花卉草虫八棱葫芦式瓶"中的画面之一就都有莲池水禽图。还有英国剑桥费提兹威廉姆博物馆藏"元青花莲池水禽纹罐",首都博物馆藏"元青花鸳鸯戏水玉壶春瓶",北京故宫博物院藏"元青花鸳鸯荷花纹花口盘",土耳其伊斯坦布尔博物馆藏"元青花莲池水禽图棱花盘(见彩图 12)""元青花莲池水禽纹松竹纹大碗",英国牛津爱施墨林博物馆藏"元青花外缠枝花里水禽纹高足碗",南京市博物馆藏"元青

花鸳鸯莲纹碗”，香港葛氏天民楼基金会藏“元青花莲池鸳鸯垂柳纹盘”等。另外没有画水禽的但同样是莲池画面的如香港葛氏天民楼基金会藏“元青花莲池纹大盘”等等，是元代中期以后风靡的画面。图 4－5 故宫博物院藏“元青花鸳鸯荷花纹花口盘”能看作是代表性的画面。图案化的莲池内，仍然在满、密、平的构图意识中布局而对称、均衡。唯有一点不对称的，是一对鸳鸯的动态稍有变化：本来动态一致向前游去鸳鸯的前面一只转颈回首，打破了完全对称，丰富了“莲池水禽”的情调。这对鸳鸯的画法，不同的画面略有不同的布置，如土耳其伊斯坦布尔博物馆藏“元青花莲池水禽纹松竹纹大碗”、英国牛津爱施墨林博物馆藏“元青花外缠枝花里水禽纹高足碗”、南京市博物馆藏“元青花鸳鸯莲纹碗”所画，是从上面顺着激流下来，只是鸳鸯的位置有或上、或中、或下的区别。还有一种莲池水禽画面，稍稍改变了这种充分对称的格局，不画鸳鸯，而画一边倒势态的莲池鹭鸶图（图 4－6），鹭鸶行进于莲池，边走边觅食的样子，荷叶势态的冲出，一定程度上增加了绘画构图的趣味。但总的来说，是同一题材的一画再画。

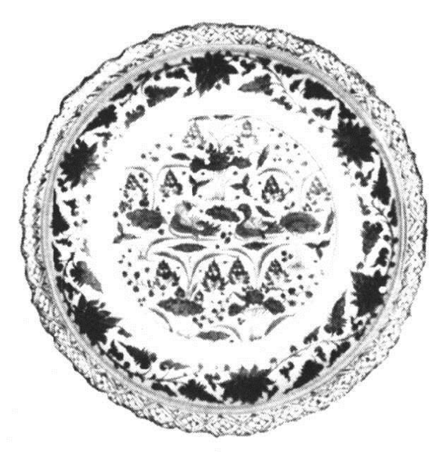


图 4－5
元・青花鸳鸯荷花纹花口盘
故宫博物院藏

据研究[16]，元青花的“莲池水禽图”与当时“御衣多为池塘小景”的刺绣图案颇有联系。有这么两首相关的宫词，一是柯九思《宫词十五首》之一：“观莲太液泛兰桡，翡翠鸳鸯戏碧苕。说与小娃牢记取，御衫绣作满池骄。”天历间，御衣多为池塘小景，名曰“满池骄”。二是《可闲老人集》的《宫中词》：“鸳鸯瀏鶒满池骄，彩绣金茸日几



图 4－6
元・青花莲池鹭鸶图

条。早晚君王天寿节，要将着御大明朝。”词中表明“天历”皇帝御衣图案的“满池娇”，即鸳鸯鸂鶒的池塘小景。该景意境清新柔秀，情致可人，是早在五代就有的“鸳鸯对浴银塘暖”（毛文锡《虞美人》）之意境，宋代之普及，更有临安夜市夏秋售卖的“挑纱荷花满池娇背心儿”（《梦粱录》卷13《夜市》）。一位元代皇帝的御衣图案能有如此诗意，乃从一侧面表明了蒙元王朝被汉化的程度。而从御衣图案的池塘小景到元青花的池塘小景，还在一定程度上表明了元代社会的审美情趣。

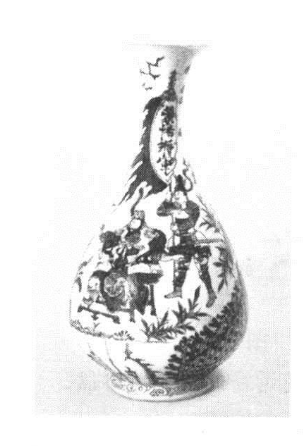


图4-7　元·青花人物故事玉壶春瓶（正面）

其审美情趣还直接体现汉文化的，是对于历史故事题材的涉猎。前面所举的“萧何月下追韩信梅瓶”是为一例，那是画汉高祖刘邦时代的故事。其它的，有湖南省博物馆藏“青花人物故事玉壶春瓶”（图4-7、图4-8），主题内容是关于秦国时大将蒙恬将军的。蒙恬为秦猛将，秦统一六国后，率兵30万击退匈奴贵族，收河南地（今内蒙古河套一带），并筑长城。数年中，匈奴不敢进攻，民间颇为崇拜。青花所画魁伟壮实的蒙恬将军正发号施令的雄健气质，大概正是当时人们崇拜的一种英雄形象。那种英雄的威武，既通过蒙恬将军后面大书了“蒙恬将军”四字的旗帜之迎风招展作气氛衬托，又通过持弓武士左手后指、走来相报，而身后不远处（如图4-8）一短衣裹腿之人正抓着一位双膝跪地、高冠花袍文士的情景作衬托。像这样的故事画面，见广东省博物馆藏“青花人物故事玉壶春瓶”，画陶渊明带了两童子外出会亲访友的故事。武汉市文物管理处藏“青花‘四爱图’梅瓶”，在腹主体部分开光了四个画面，分别展开了“王



图4-8　元·青花人物故事玉壶春瓶（背面）

羲之爱兰”、“周茂叔爱莲”、“孟浩然爱梅”、“林和靖爱梅鹤”四故事。“周亚夫归细柳营”（藏地不详）[17]画的是周亚夫，周亚夫是西汉名将，汉文帝时防守细柳（今陕西咸阳西南）抵御匈奴进攻，军令严整；景帝时任太尉平定吴楚七国之乱而迁为丞相。“三顾茅庐”（名为“元青花人物故事罐”，藏地不详）[18]，画的是三国演义中著名的刘备三请诸葛亮的故事。美国波士顿博物馆藏“元青花人物图罐”所画“尉迟恭单鞭救主”，是唐太宗李世民时代的故事。日本出光美术馆藏“元青花明妃出塞图罐”画汉代王昭君出塞的故事。另外还有画《西厢记》的“元青花人物图罐”，画《百花亭》的“元青花人物图罐”等故事画面[19]。

图4－9是“元青花明妃出塞图罐”，图4－10是该罐的展开图。从具体的构图和画法中我们能体会苍雄沉郁而清雅秀中的格调。首先苍雄沉郁地体现于构图的，是在山回路转的情境中展开了该瓷罐故事图的全貌，斜冲的山势既是道路险峻的表示，又是内在雄气的一种流露。嶙峋山石后显露的人物是一层景，山石前芭蕉树以及三位骑马的女性则又是一层景，瓷瓶再转前一点所见的两位即将穿进前景山石的胡人，是后一层景的



图4－9　元·青花明妃出塞图罐　日本·出光美术馆藏



图4－10　元·青花明妃出塞图罐展开图

又一道景观。他们的间隔，吸收唐宋人物画横卷隔断往往利用屏风等道具的巧妙作用，这里利用自然景物的山石、树木去为人物分

组，加之山路迂回、山势峻拔以及山间上下横断之截取的环境，使之产生沉郁感。又在画法上，画山石的笔法一定程度上借助南宋马远、夏圭斧劈皴的刚健爽利感觉，而增加了苍雄的格调。其它画马，画杨柳、芭蕉等植物，以及人物布局上的基本“平”间隔处理，再次加强了沉郁的感觉。由于猛气收敛于用笔踏实，故苍雄的格调也含蓄于其中。值得特别指出的是，该瓷画上的八个人物在冷风飕飕山路遥远的行程中各有神情，其中王昭君的神情最耐人寻味，昭君怀抱琵琶而雅静的气质（见图4－11），是所有人中最文秀端庄的一个，显示出中国古文化素养底蕴的高贵感。这种气质，如果了解历史的话更会增强其感觉，因为她之所以出塞嫁给胡人，是作为宫妃不肯贿赂宫中画师的结果。此事见《西京杂记》关于宫廷画工毛延寿的记载：“毛延寿，杜陵人，画人形，丑好老少必得其真。元帝时，后宫既多，不得常见，乃使画工图形，案图召幸之。诸宫人皆赂画工，独王嫱（昭君）不肯，遂不及见。后因匈奴入朝求美人为阏氏，上案图以昭君行，及去召见，貌为后宫第一，帝悔之，而名籍已定。乃穷案其事，画工毛延寿等皆同日弃市。”[20]昭君容貌之美，品格之高，是其他宫女难以相比的，画中的表情有那种感觉，体现了作者的写实追求。



图4－11
元·青花明妃出塞图罐局部（王昭君部分）

元青花苍雄沉郁而清雅秀中的格调，还与以下因素有关：

第一，元青花造型中，有相当一部分形大、胎厚、体重雄浑的造型[21]。例如前面列举的大盘，直径都在40厘米以上，最大者达到了71厘米。罐类造型跟宋代比，内腹的直径往往大于直立的尺寸，其腹部深圆饱满，颈短而口大、底大（口、底尺寸差不多，有的口略大于底），从而壮健稳实。瓶类造型，元代特别创造了一种四系小口扁壶，其身高而宽、底大、口小的特点，极具元代风格。例如日本出光美术馆藏景德镇“元青花双龙纹扁瓶”，器高38.9厘米；伦敦大英博

物馆藏造型同类的“羊羔酒扁瓶”，瓶身 42.3 厘米；英国伦敦大维德中国艺术基金会藏一件“龙泉窑四方扁瓶”，瓶高 31.3 厘米，小口、大底，特别显得沉稳，而有雄浑的感觉。此外，像英国大维德中国艺术基金会藏“元青花云龙纹象耳大瓶”一对，高达 63.6 厘米，由于底大于口，也显得稳实。如果要在元代造型中选出一件作为代表的话，图 4－12 故宫博物院藏“元青花松竹梅纹炉”可能当之无愧，虽然通高 31.4 厘米，口径 20.1 厘米，并不是元代器皿中最大的，但其宽口宽颈之短而直，胴广腹大之圆而深，以及足的壮而粗，在横向直径比例的强调中塑造了一个雄浑的造型。



图 4－12
元·青花松竹梅纹炉
故宫博物院藏

第二，元青花绘画追求写实。例如画王昭君出塞、萧何月下追韩信等人物题材着重传神表达，一个表情、一组衣纹、一个用笔的起、行、顿、转，都合乎唐宋工笔画的写实规范。画动物与植物，虽然由于图案变形的关系处理时都将形象纳入图案的骨式之中，但写实方向仍然明确。即使神话题材的某些物象，也依写实观念处理之。所以，元青花中清晰可辨的植物形象有：松、竹、梅、牡丹、莲花、水藻、浮萍、石榴花、番莲、菊花、牵牛花、芭蕉、灵芝、山茶、海棠、瓜果、扁豆、葡萄、栀子花、竹石、月梅、幽兰、葫芦等。动物形象有：鹤、飞雁、鸳鸯、鹭鸶、绶带鸟、孔雀、山鸡、鹿、壁虎、鱼、螳螂、纺织娘、蟋蟀、玉马、狮子、龙、凤、麒麟等。另外，还有一些边饰中的吉祥物如杂宝等，虽然细小却也以极其写实的面貌出现，如火珠、莲花、犀角、法螺、法轮、宝杵、古钱、珊瑚、方胜、绣球、银锭、铜钟、葫芦瓶、盘肠等。此外一些龟背、球纹、水波、浪涛、云纹、火焰、缀珠等辅助边纹，也是从写实中来。写实，是深入表现的基础。例如画鱼，元青花为自然界各种鱼类生动写照得甚至臻于惟妙惟肖的境地，现藏日本的“元青花莲池鱼藻纹

罐”，所画鳜鱼把在水中呼吸的姿态、大头圆腹和须、鳍舒展的情态作了如实描绘，而且还深入微妙地把鱼身上的花斑利用青花的质感表现了出来。再如前图 4－12“元青花松竹梅纹炉”的画松竹梅，松干、梅枝善于强调节疤而有力度，皴法也是由于得自然的质感而具有真实感，从而松树能铁干虬枝、踞傲不羁，梅树能横斜疏瘦、潇洒倜傥。雄健的笔力既来自于写实又来自于对自然精神的理解。

第三，元青花的画法沉着有力。元青花的画法，是用弹性好、笔锋尖、含青料多的毛笔，蘸同一种浓度的青料，以勾、搨、涂、点画成。这时，还没有出现“分水”画淡色的方法，有的地方出现的淡色层次，也是用淡青料搨涂而成的。青料的特点是青蓝色浓重而凝聚不散，绘画时能留下运笔的痕迹。料厚处，还能出现深青色的斑点，其微微下凹而沉入釉中的效果，犹如中国画中的焦墨，可以丰富青花中的浓淡层次。绘画用笔一如中国画中锋用笔的要求，落笔酣畅有力，干脆利索。“元青花松竹梅纹瓶”（图 4－13）更以朴实的用笔，见线条的流畅，用笔搨、涂、点准确有力，运笔痕迹清晰可见。元青花画风虽然尚存磁州窑釉下黑彩粗犷豪放的风韵，但似乎更将磁州窑严谨扎实的用笔作风发挥了出来。例如画莲花瓣，能依据自然中莲花瓣尖色较深、以下较淡的实际情况，用青花作准确表达，在瓣尖点涂麦穗状一笔浓料，而为莲花传神。再如画缠枝和折枝花的枝干，讲究粗细顿挫变化，似画竹竿竹节，用笔生动有力。而青花中的竹石纹，更受元代画家赵孟頫、柯九思、顾安的影响而笔法沉着劲挺。画卷草的圆转自如，亦渗透了骨法骨线的意念。前面提及的画人物用线的工笔勾斫、画山皴法有马远斧劈皴的雄健意味等等，处处积累了苍雄沉郁的审美意味。



图 4－13
元・青花松竹梅纹瓶
江西省博物馆藏

第四节 水墨绘画时代中的元青花意义

单色青花能“墨分五彩”地深浅浓淡表现，是磁州窑的黑花难以做到的事情。青花瓷效果的滋润感，很容易联系上宣纸的笔墨韵味。如果把磁州窑线描比作熟绢上的墨笔效果，青花则可以比作能产生晕化的生宣纸效果。有意味的是，从宋磁州窑到元青花的同时，中国绘画经历了从宋代绢质的到元代纸质的两种材料的变更，绘画审美则经历了从好尚院体画到好尚文人画的转变。

宋代以前的绘画特别是宫廷院体画基本上在绢质材料上展开。绢质材料的经纬之织以及光滑手感的特点，使所勾之线适合于凝聚“骨”力的微妙感觉，同时画绢在过去科技水平低下时代织造不易而容易带来的珍贵感与恭敬态度，也潜移默化地作用了工笔画法，材料载体的绢质，是唐、五代、两宋宫廷院体绘画蓬勃发展的不可忽视的重要原因之一。

然而北宋中期兴起的写意笔调的文人画，明显转向了纸质材料的利用。虽然文人画之初的文同画墨竹还常在绢上进行，但从苏轼起开始有了认识纸质的理性。《苏轼文集》中几次留意纸质如“戏书赫蹄纸”、“书六合麻纸”，评说“布头笺”、“乘绢纸”、“海苔纸”等[22]，即为迹象，现流传的苏轼作品《枯木怪石图》就是纸质。比苏轼年龄稍小的另一北宋文人画核心人物的米芾，更有认识纸质的理性，对自己的书画用纸极其讲究，为了研究书画用纸，曾自己动手做纸，如《评纸帖》就有“越陶竹万杵，在油拳上紧薄可爱，余年十五始作此纸”的自述；此外，更注意各地用纸，如《评纸帖》说“河北桑皮纸白而慢爱，糊浆捶成，佳如古纸，余得用淮阳守糊背二幅捶亦颇佳，仍发墨彩”[23]；其留意历代文人书画用纸，所著《书史》一一列出凡收藏名迹的用纸名称，如王羲之《来戏帖》用的是黄麻纸，卫夫人《笔阵图》用的是紧薄如金叶而索索有声的薄纸，隋智永真草《归田赋》用的是

白麻纸，唐怀素草书用的是楮纸，唐人勾摹王羲之《玉润帖》用的是冷金硬黄纸，颜真卿《争坐位帖》用的是捶熟纸，张颠四帖用的是小檗纸等等；并且有的还注明纸的做法，例如“古澄心纸”的做法：“以水洗浸一夕，明日铺于桌上，晒干浆捶，已去纸，复元性，乃今池纸也，特捣得细无筋耳”。米芾如此精心研究纸质，不是一种偶然，乃文人画艺术表现对于材质媒介的探索。米芾作画“不肯于绢上作一笔”，喜欢用一种不加胶矾的半制品生纸，多少是文人画“墨戏”艺术态度的一种表露。宋赵希鹄《洞天清禄集》云：“米南宫……类作墨戏不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。纸不用胶矾，不肯于绢上作一笔。”[24]现存米芾《珊瑚笔架图》在吸水性的粗质地纸质上放达的潇洒笔线，那种随意而至、勾写自如的兴味，正表明了是适合于轻松愉快地“戏”的态度为画而选择了的纸质。米芾之后南宋文人画纸质使用有所发展，像扬补之画墨梅的《墨梅图》（台北故宫博物院藏）、《四梅图》卷（故宫博物院藏），传为法常的《写生卷》（台北故宫博物院藏），以及日本京都大德寺藏的《芙蓉花图》、《栗图》，赵孟坚《墨兰图卷》（故宫博物院藏）、《水仙图卷》（天津市艺术博物馆藏）、《岁寒三友图》，以及佚名《百花图》卷等，都是纸本墨笔之作。绘材的水墨、纸质被文人日益重视。

这种水墨、纸质的作用，接着为元代发挥。从文人画的高克恭《墨竹坡石图》（故宫博物院藏）、赵孟頫《鹊华秋色图》（台北故宫博物院藏）、倪云林《树石幽篁图》，到继承院体画的陈琳《溪凫图》、王渊《竹石集禽图》，其崇尚山水画的水墨表现到花鸟画的“墨花墨禽”，基本上是纸质墨笔之作。而广及元人精神图像表达的墨竹、墨梅、墨兰，亦普遍使用纸质墨笔。于是元代绘画进入了基于纸质基础的水墨画时代。

元青花绘画取代宋磁州窑黑彩白描，可类比绘画的纸质取代绢质。元青花兴起之后，磁州窑基本上结束了烧造历史，犹如纸上绘画兴起之后，绢质绘画不多了一样。青花瓷在纸质的水墨画时代发展的这种审美和谐性，我们今天应该看到。在前面，我们早就注意了蒙元王朝审美爱好的白色与蓝色对于青花瓷表现所起的肯定作

用，其与绘画的水墨表现之关系，有共同的元代历史条件作为媒介。蒙元王朝基于审美爱好的白色与蓝色发展了青花瓷，与传统的儒、道、佛审美思想发展了水墨画，两条线路的相互默契而一起发展，是值得注意的一种客观存在。

元代的历史条件，是蒙元铁蹄踏破中原、横扫南宋、彻底灭亡几千年汉族皇帝皇权统治，建立了一个“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”横跨亚欧大陆的蒙元大帝国。这样的历史现实，一时汉族文人的心理处于既难以接受又不得不接受的状态。第一，从来就是在古代汉族皇朝皇帝皇权理想激励下，追求正心、修身、齐家、治国、平天下而“内圣外王”的人们，当汉族皇朝彻底覆灭之际，一时感到千年以来恒定的社会理想目标顿失而无家国可依。第二，蒙元大帝国把汉族置于社会最低层，在蒙元统治区内的四等人中，第一等为国人（蒙古人），第二等为色目人（最早被蒙古征服的西域和中亚各族人），第三等为汉人（原金朝辖区的汉人、女真人、契丹人），第四等为南人（原南宋辖区的汉人）。法律上规定蒙古人殴打汉人，汉人不得还手，打死汉人不偿命，只流放北边充军；种族歧视如此。一时家破国亡的江南文人，在心理失落感、任人蹂躏的绝望感中，形成了悲凉、苦闷凄切的精神状态。如南宋遗民画家绝望得“恨难同死”（龚开），钱选焚烧了研究儒家学说的全部著作和诗文，郑思肖“坐必向南，岁时伏腊，望南野哭”，温日观“时至其家，抱轩前支离叟，或歌或哭”等，宋皇朝灭亡的精神刺激之极让人们悲郁难当。文人们既无力反抗，又无任何出路，于是隐逸成了一种社会性的普遍现象。

隐逸，本来就是中国古代富于历史积淀的一种恒常力量的文化行为。不过与元代以前的文人隐逸毕竟不能忘怀“君国”，最后还是在孔门儒学思想中“忧天下之心”出山而实现平天下目标相比，元代文人的隐逸没有“最后的目标”可言。这一点，至少在理论上来说是这样（因为实际上也有文人出来为元朝服务的现象）。在这特殊的时代，一种非常的力量使许多文人不得不选择这条路，乃失去前途理想甚至失去政治自由的人们对现实人世生活的无奈退避和超脱。

在元代这样的历史条件下，一方面是儒家思想“穷则独善其身”的思想转移了人们“达则兼济天下”的壮志，一方面是始终与儒家思想互补的道、佛思想在平衡人们的心理，并将之引导到艺术的状态。

儒家思想也有崇尚自然的一面。如孔子思想，有著名的“吾与点也”，即赞成曾点“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”[25]的说法。这虽不是孔门儒家的最高理想，却是治国平天下之际必须保持的超脱精神。从而具有与自然同一的心理支撑，不失以道家精神来从事儒家功业的思想境界。转化为审美，是能与道家崇尚自然美的“天地有大美而不言”思想相合。所以在元代的历史条件下，文人们能转向大自然的怀抱，归之于平静平淡，在温润的墨色里让生命获得艺术的意趣。因此，时时在儒家思想另一面互补的老庄思想那种齐物我、忘真幻、超利害的人生态度，在过去的现实生活中很难行得通、也很少有人真正采取这种态度，到了元代却能行得通、并在不少文人身上能得到真正的实现。例如“元四家”之一的倪瓒，其“野饭鱼羹何处无，不将身作系官奴。陶朱范蠡逃名姓，那似烟波一钓徒”(《清闷阁集》卷七)，“同煮茯苓期岁暮，残生此外更何求”(《清闷阁集》卷五)，就是道家思想的反映；还有参禅悟道的“蜕迹尘喧久，寡欲天机深”(《泊舟》)，“松石夜灯禅影瘦，石潭秋水道心空”(《寄照本明》)，“人间何物为真实，身世悠悠泡影中”(《二月六日南园四首》)等，明显有佛家思想的加入。倪瓒的实践，是一生隐逸于湖山村居间学道参禅而墨戏。另外“元四家”之一的王蒙也是隐居深山近三十年用笔墨专攻深山苍秀。元代的文人，可以专心在人与天地为一体的心灵观照中远离尘世，老子的思想如“五色令人目盲，五音令人耳聋”(《老子·十一章》)等成为理想的审美观，使万物色彩灭声华。所以，元代的绘画特别成就了水墨表现，山水画的“元四家”黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙极少有色彩表现的，花鸟画的王渊、边鲁、张中更以“墨花墨禽”的面貌代表了元代。其他花鸟画以及专题的梅、兰、竹、菊等表现都是这个水墨时代的和声。老庄之道，即使大富大贵的宫廷中文人也一样追求，如封为魏国夫人的赵孟頫妻子管道升(1262—1319年)一首《渔父图》

词云："人生贵极是王侯，浮名浮利不自由。争得似，一扁舟，弄月吟风归去休。"

所以元代绘画的水墨表现，与唐宋宫廷绘画工笔灿烂的风貌相比，如同清凉月色的阴性与灿烂阳光的阳性之比。过去描绘外部世界景色的色彩斑斓的皇家宫廷绘画，一变而为观照自己内心世界的水墨文人画。没有任何一个时代可比元代，能够一任自己的心灵那么静寂地观照造化。

元青花的苍翠之色，合于道家佛家出世的清净无为思想。对于水墨视觉的静寂观照的清凉月色之美，是一种和声、一种默契。实际上自古以来，青色一直为中国瓷器所追求。从商周原始瓷青釉开始一直到元代，没有停止过表现青色而臻于完美的步伐。正如梁同书《古窑器考》云："陶器以青为贵，五彩次之。夫瓷器之青花、霁青、大釉，悉皆青料，晋曰'缥瓷'，唐曰'千峰翠色'，柴周曰'雨过天青'，吴越曰'秘色'。其后宋瓷虽具诸色，而汝器宋烧者淡青色，官窑以粉青为上，哥窑、龙泉窑其色皆青。"对于青色瓷的推崇，陆羽曾以"玉"作比，其《茶经》推越瓷为最"上"，"越瓷类玉"，而白瓷如邢窑等则不如越瓷。像越瓷这样的青色之美，陆龟蒙诗曰："九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来"（梁同书《古窑器考·古今诸窑·越州窑》）。赵汝珍《古玩指南》评柴周的"雨过天青"瓷："青如天，明如镜。"其受人们欢迎的程度，《中国陶瓷史》述说唐代青瓷时称"越窑"道："唐代越窑制瓷作坊仍集中在上虞、余姚、宁波等地。随着瓷器质量的提高和需要量的增加，瓷场迅速扩展，诸暨、绍兴、镇海、鄞县、奉化、临海、黄岩等县相继建立瓷窑，形成一个庞大的瓷业系统。其中以上虞县窑寺前、帐子山、凌湖、余姚县上林湖到慈溪县上岙湖、白洋湖一带最繁荣，这些地方，窑场林立，瓷器产量巨大，是唐、五代到北宋时越窑的大规模生产基地"[26]；又称五代越窑瓷器："越窑瓷器在五代时被称为'秘色瓷'。这称呼的由来据宋人的解释是因为越国钱氏割据政权命令越窑烧造供奉之器，庶民不得使用，故称'秘色'瓷。清人评论'其色似越器，而清亮过之'"[27]；再述南宋青瓷的龙泉窑道："在南宋晚期，龙泉青瓷有很大的发展，除在今龙泉县境内有众

多的烧瓷窑场，并旁及邻境的庆元、遂昌、云和等县，终于形成一个新的青瓷窑系”[28]，中国文化中的人们一代接一代喜欢青色的瓷器，使青色的瓷器生产越来越繁荣。

但是元代以前的青色之于瓷器，绝大部分用作釉色。唐代虽曾有过青花绘画，但数量极少。其实这是个问题，即为什么唐代青花没有顺着中国文化的道家佛家思想发挥出应有的审美力量？为什么只有到了元代才汇成青花表现的滚滚洪流？这问题，如果仅停留于元王朝审美喜爱白色和蓝色的这一点，好像还是不够的。元王朝审美偏爱白色、蓝色而发展青花，不过是一个契机、一个引子。其本质是，白瓷之上的苍翠蓝色也正好符合了中国思想的审美和文人心境。不然的话，推翻元代、决心“悉复中国之旧”的朱元璋在明初去除一切“胡俗”时[29]，不但没有将蒙元发展的青花瓷铲除，而且在明代还被大大发展了，该作何解释？

青花瓷在唐代虽然产生了，但没有盛行起来，是当时发展青花瓷的缘分还没有到。唐青花的特点，是运用来源于波斯的钴料基本上反映西域风俗的内容[30]，很大程度上处于外来的工艺、外来的审美表现之“外在”阶段。在唐代，儒家思想虽然有与道家思想一样崇尚自然的一面，但毕竟更在传统皇帝皇权理想的指引下，全社会的人们正在发出“内圣外王”的思想光辉建功立业之时。与之同步的绘画，也是在传统政教功用的或人物画的“成教化、助人伦”，或花鸟画的“粉饰大化、文明天下”思想指导下取得成就。在这，种种时代因素影响下的当时陶瓷装饰，是从华光富艳的唐三彩到黑白分明的磁州窑，总之是充满了人世间阳光普照的朝气蓬勃感觉，儒家思想的奋发向上精神形成了社会文化的发展基调、决定着人们内在的审美倾向。

唐宋与元代文化感觉的不同，唐诗、宋词、元曲分别昭示得清楚。例如唐诗：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催，醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。”（王翰《凉州词》）“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。”（王昌龄《出塞》）读来使人豪情满怀。再如宋词：“东南形胜，江吴都会，钱塘自古繁华。

烟柳画桥，风廉翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠巘清嘉，有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙，乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。"（柳永《望海潮》）读来是人间繁华的富贵生活。唐诗在建功立业的豪情中清新明快，宋词在富足富有之中享受生活。青花那种夜月般阴柔的美学意蕴，唐宋时代难以被发挥出来。而青花瓷的元曲氛围，如马致远《天净沙・秋思》："枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯"；乔吉《水仙子・寻梅》："冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上。冷风来何处香？忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦，笛凄春断肠。淡月昏黄"。那种"夕阳西下"、"淡月昏黄"之境的"阴柔"，正是青花瓷的时代氛围。这，正应了艺术学的看法，即一种艺术形态的产生，离不开时代背景的渗透作用。

青花瓷与水墨画的缘分，除了上面说到的共同的时代因素外，还体现在传统色彩观之中。传统色彩观，是基于古代思想认识的五行五色观。色彩的青、赤、黄、白、黑，分别对应了五行的木、火、土、金、水。同时也对应了方位的东、南、中、西、北；以及月季的孟春、孟夏、季夏、孟秋、孟冬；还有人体五脏的肝、肺、心、脾、肾。其中的青色，对应了五行中的木，象征了万物始生，草木欣欣。对应了方位中的东方，则被认定为"青是东方正"。正是正色，所谓"正色"，是相对"间色"言而有正宗的含义。所谓"青是东方正，绿是东方间，东为木，木为青，水刻（克）土，土黄，并以所刻（克）为间，故绿色青黄也"（孔颖达疏引皇侃语[31]），在与绿色的比较中说明青色的正宗清纯。而《礼记》卷十四《月令》所记"孟春之月……天子居青阳左个，……载青旗，衣青衣……"，是说正宗青色的遵礼之用。又"青"对应了人体五脏中的肝，如"肝，木之精也，仁者好生"（《白虎通》），"东方色青，入通于肝，……其类草木"（《黄帝内经》）。因此，"青"的含义是生命兴旺的开始，是儒家中心思想"仁"的表示，更是代表了东方的正色。

黑色，按五行乃对应水，"水色黑"；方位中对应北方，"黑是北方

正”;月季中对应孟冬,象征了阴极。又在周易中,黑色象征了地的颜色。如《系辞下》第十一章云:“乾为天,为圆、为君、为父、为玉、为金、为寒、为冰、为大赤、……坤为地、为母、为布、为金、为吝啬、为均……其于地也为黑。”其实在白天、黑夜的自然交替中,白为阳、黑为阴也是一种不言而喻的朴素共识。《老子・二十四章》云:“知其白,守其黑,为天下式。为天下式,常德不忒,复归于无极。”后世水墨画所说的黑、白,实际上与老子的所说联系颇为紧密,黑、白、无极,很容易联系阴中有阳、阳中有阴,而阴、阳互转的黑白太极。水墨运用的智慧,与老子“知其雄,守其雌”、“知其荣,守其辱”同一内涵的“知其白,守其黑”,是一体的思想联系。

以上中国色彩思想的“青”与“黑”,虽然有青色的成长兴旺、黑色的含蓄包容之别,但青色的好生之德之“仁”,与黑色的地母之意相通,因为包容的意思有仁的含义在内。此外,佛经对于“青”、“黑”理解的“定”、“慧”属同义:“青是大空三昧之义也,是为定之色……慧根黑,即如来究竟之色也,是为慧之色”(《大日经疏六》)。其认识“青”的大空三昧,有从自然界的湛蓝天空色悟通的可能,这种颜色使人容易产生“太清之始”高远寂寞的娴静感。“青”与“黑”,都能臻于定、慧之境。两种颜色的一种恬淡宁静心境,同在一个美感语境,同系于中国文化审美的深深的根。



图 4-14
元・青花缠枝牡丹纹罐
上海博物馆藏



图 4-15
元・王渊《牡丹图》
故宫博物院藏

既然青、黑两色处在同一美感语境，元青花的表现与元代水墨画就很有相通的地方。例如，元青花瓷的花鸟表现与时代的墨花墨禽有一致性，青花一体的和声画面与墨花墨禽墨色一体的和声画面本身，就是一种极其相应的和谐。尽管客观方面存在着青花瓷花鸟画的图案性与绘画的花鸟画之绘画性的本质区别。如“元青花缠枝牡丹纹罐”（图 4 - 14）与王渊《牡丹图》（图 4 - 15）虽为两类不同的形态，却都是一种稳实的意匠。除了前者牡丹形象有向后者吸收的因素外，整体视觉所默契的美感最值得注意：前者在平实中的用笔苍翠沉郁，后者在平实中的用笔朴实无华。前者是在晕化的泥坯质地上青花绘画，后者是在不太晕化的纸质基础上水墨绘画。材质不同，恬淡虚静之美的境界是共同的。

注释：

〔1〕张志刚、张浦生等：《唐代青花研讨》，《景德镇陶瓷学院学报》，1989 年第 10 期。

〔2〕杨文宪、周昆：《中国的蓝官——唐代蓝彩与青花瓷》，《中国古代陶瓷科学技术第二届国际讨论会论文摘要》，中国学术出版社，1986 年。

〔3〕郎志谦：《景德镇“蓝官”》，《景德镇陶瓷》，1984 年第 2 期。

〔4〕李汝宽：《宋青花瓷的若干阐述》，《1995 年古陶瓷科学技术国际讨论会论文集》，上海科学技术出版社，1997 年版，第 396 页。

〔5〕陈尧成等：《历代青花瓷和着色青料》，《中国古陶瓷科学技术成就》，上海科技出版社，1985 年版。

〔6〕〔7〕详见吴水存《元代纪年青花瓷器的研究》附表《国内收藏元青花瓷一览表》，《江西文物》，1990 年第 2 期。

〔8〕〔12〕尚刚：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年 9 月版，第 119 页。本节谈元王朝的色彩审美，参阅了该著第 117 页至第 121 页。

〔9〕《马可波罗行记》，第 87 章，转引自尚刚：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年。

〔10〕《不列颠百科全书》（1980 年版）“萨满教”条、《苏联大百科全书》（1957 年第 2 版）、《世界宗教资料》，1983 年第 3 期，第 35 页、第 42 页。转引自前引尚刚《元代工艺美术史》。

〔11〕转引自尚刚：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年。

〔13〕〔14〕罗学正:《青花瓷产生与发展规律探讨》,《江西文物》,1990年第2期。

〔15〕陈进海:《世界陶瓷艺术史》,黑龙江美术出版社,1995年4月版,第324页。

〔16〕尚刚《元代工艺美术史》,辽宁教育出版社,1999年9月版,第108—115页。

〔17〕〔18〕〔19〕叶佩兰:《元代瓷器》,九州图书出版社,1998年版,第55页、第56页,图63A、图63B、图62B、图64。

〔20〕阮荣春等:《中国美术史》,辽宁美术出版社,2001年12月版,第48页。

〔21〕形大、胎厚、体重特征的元青花主要为进口青花料所画。元代也有形小、胎薄、体轻的青花瓷,则主要为国产青花料所画。

〔22〕孔凡礼点校:《苏轼文集》,中华书局,1996年版,第2196页,第2231页,第2232页。

〔23〕黄宾虹、邓实:《美术丛书》,神州国光社,1928年复印版,二集第二辑第四册。

〔24〕黄宾虹、邓实:《美术丛书》,神州国光社,1928年复印版,初集第九辑。

〔25〕《论语·先进》:"子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰:以吾一日长乎尔,毋吾以也,居则曰:不吾知也,如或知尔,则何以哉?子路率尔而对曰:千乘之国,摄乎大国之间,加之以师旅,因之以饥馑,由也为之,比及三年,可使有勇,且知方也。夫子哂之。求,尔何如?对曰:方六七十,如五六十,求也为之,比及三年,可使足民。如其礼乐,以俟君子。赤,尔何如?对曰:非曰能之,愿学焉。宗庙之事,如会同,端章甫,愿为小相焉。点,尔何如?鼓瑟希,铿尔,舍瑟而作。对曰:异乎三子者之撰。子曰:何伤乎,亦各言其志也。曰:莫春者,春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归。夫子喟然叹曰:吾与点也。"

〔26〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第191页。

〔27〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第195页。

〔28〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第273页。

〔29〕《明实录·太祖实录》记载:洪武初年起朱元璋决心改变"悉以胡俗变

易中国之制”、“无复中国衣冠之旧，甚者易其姓氏为胡名，习胡语，俗化既久，恬不知怪”的现状，“上久厌之至，是悉命复衣冠如唐制，士民皆束发于顶，官则乌纱帽，圆领袍，束带，黑靴，士庶则服四带巾杂色盘领”，士庶妻“服浅色团衫”，“乐妓则戴明角冠皂褙子”，总之“不得服两截胡衣，其辫发椎髻胡服胡语胡姓一切禁止，斟酌损益，皆断自圣心，于是百有余年，胡俗悉复中国之旧矣”。

〔30〕目前对于唐青花研究的认识表明了这一点。如李再华《对唐代青花瓷的初步认识》一文述说的三点可以佐证：(1) 唐三彩器有不少是反映西域风俗的内容，器物造型多有“胡人俑”、“骆驼俑”等。(2) 唐三彩的钴蓝料的化学成分经国内外科技工作者分别做过理化测试，其结果与波斯钴料较一致。(3) 唐三彩使用钴的工艺与波斯陶同为低温釉上彩。罗学正《青花瓷产生与发展规律探讨》一文说：“英国牛津大学化学实验室测得的数据与上海硅酸盐所大体相同，结论是唐三彩中的钴历史当以中东地区的波斯一带最早。因此，钴蓝彩料来自波斯的根据是比较充分的”，该文赞同唐青花是“受波斯青花陶器制作工艺的影响，或由波斯工匠直接传授的”观点。两文详见《江西文物·中国古代青花瓷研究专辑》，1990 年，第 2 期。

〔31〕姜澄清：《中国色彩论》，贵州人民出版社，1998 年 10 月版，第 25 页。

第五章 明清时期的青花瓷绘画

青花瓷在元代兴盛之后，就再也没有像在唐代那样销声匿迹，尽管明代开国皇帝朱元璋在雄心勃勃的“治隆唐宋”思想中决心革去蒙元留下的一切“胡俗”，“悉复中国之旧矣”，但蒙元确立的青花瓷美感，朱元璋压根儿没有想到去革。明代伊始，中国的瓷业不但没有回复到唐宋时期的唐三彩、磁州窑时代，而是顺着蒙元开辟的青花瓷的河床滚起了波浪而大河滔滔。

青花瓷继续兴盛的原因有种种，其中有三点不能不看到：

第一，青花瓷将中国人审美的深沉思想用恰到好处的视觉表现了出来。这一点，是朱元璋有审美共鸣而不会去革青花命的所在。因为朱元璋自己的审美思想也深系中国审美的深沉思想之中，例如其本人诗作常流露出年轻时六年和尚经历而迭出禅意，如《僧目空山》：“孤寂凄凄一径微，处心应与世尘违。朝观松鹤摩天去，暮见岩猿挽树归。瓶水一炉香满座，锡镮丈室年盈衣。空山僧对如何日，化作苍龙挟雨飞。”又《云衲野野》：“山人修道几经年，闻说餐松意足便。时以断云完故衲，日将流水灌新田。常勤侣鹤岩崖下，寂静侍猿烟雾边。”其它如“朝观树顶香烟袅，暮识禅机一镜明”（《寺掩山深二首》）、“幽居深处水云边，烟封远浦沙鸥尽”（《题隐者》）、“晨昏几度经钟听，岩壑云生出野楼”（《思游寺》）那样的禅句，从而显出“日思精舍梦还游”（《思游寺》）、“六年岭际今犹见”（《云山寺》）[1]的思想深根。所以，尽管明初青花瓷如何适应朱元璋审美的文献资料难以寻觅，但在革除胡俗的坚强意志中，却仍然发展了青花瓷并有洪武风格，说明青花瓷本身的审美力有相通朱元璋思想深处的因素。

第二，各种具有特殊技能的制瓷工匠向景德镇集中，一时造成了景德镇“工匠来八方，器成天下走”的局面。人才流动有如活水的河流，保证了景德镇制瓷水平的提高。由于集中了各地画工的智慧，明清时期青花瓷绘画达到了很高的水平。

第三，继续发展的水墨画审美是青花瓷绘画的环境。明清时期水墨画与元代隐逸思想下的水墨画不太相同，明代画家们基本上走出了山林，在社会生活中登场，个性表现的文人水墨大写意以不可阻挡之势奔泻而来；睥睨一切、法出自我的共识很突出，如徐渭“从来不见梅花谱，信手拈来自有神。不信试看千万树，东风吹着便成春”，清石涛“一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法”，郑板桥的“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画”，都是既激动自我、又激励他人的个性创造。带来的画法特点是日益重视用“水”，为不同于过去的重要创造。这种氛围也带来了青花瓷绘画善于用水的画法创造，如崇尚用水的“青花分水法”，把青花瓷绘画推向了历史的高峰。

第一节 明清时期的青花瓷概况

明清时期的景德镇青花瓷，在元代的基础上有重要发展，并继续在中国瓷器生产中占有很大的比重。特别是明初，青花瓷生产完全占据主流位置。尽管成化朝起不断发展五彩瓷而至清代五彩瓷愈盛，但青花瓷始终处于强劲不衰的地位。而且在官窑、民窑同时烧造、相互促进的状态中，不断有新的表现风格涌现。

明初青花瓷烧造的盛况，以下一组朝廷赐赠他国瓷器和向景德镇派烧瓷器的不完整数字[2]能窥见一斑。因为是成化朝之前，所以必然以青花瓷为主：

洪武七年一次就赐赠琉球瓷器七万件，十六年赐赠占城和真腊各一万九千件；

宣德八年决定烧造龙凤瓷器四十四万三千五百件；

天顺三年有原定烧造十三万三千余件，后工部奏减八万；

如果继续看明朝中期的一组瓷器烧造的不完整数字，会增加宫廷对瓷器需要量很大的印象。不过这组数字中，因为青花五彩瓷占了一定的比例，青花瓷将只是其中的一部分：

嘉靖朝六十万件外加弘治以来“烧造未完者”三十余万件，总共将近百万件；

只有六年的隆庆朝，也有“十万五千七百七十桌、个、对……”的记载；

万历十年烧造九万多件，万历十九年以后共烧造二十三万九千件。

这些不完整的巨大数字，仅仅显示了景德镇瓷器适应明代宫廷需求情况的一个侧面。其烧造情景，据清初沈怀清说“昌南镇陶器行于九域，施及外洋。事陶之人动以数万计”。康熙五十一年法国传教士昂特雷科莱说景德镇“到了夜晚，它好像是被火焰包围着的一座巨城，也像一座有许多烟囱的大火炉”；乾隆初唐英《陶冶图说》云：“景德镇袤延仅十余里……以陶来四方商贩，民窑二三百区，工匠人夫不下数十万，藉此食者甚众”[3]。

明清时期各阶段青花瓷有不同的表现。

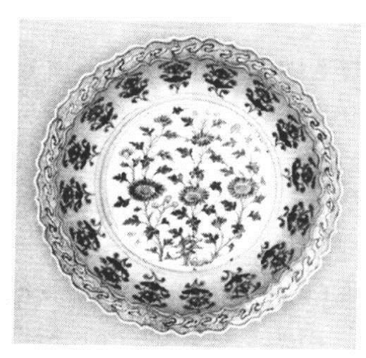


图 5-1　明·洪武青花折枝菊花纹花口盘 故宫博物院藏

洪武年间（1368—1398 年）青花瓷除了从上述七年和十六年赐赠他国的数量看，烧造量应不小外，还有四点值得注意：一是由于刚从元代过渡来，元代的影响必然存在，例如器皿形制之大如罐、大盘等，颇有元代遗风。二是从今藏于故宫博物院的原清宫遗存的洪武青花完器近 20 件来看，青花色泽偏于暗黑。三是所画纹样，尽管还如元代那样布局，但是已经改变了元代满、密、平的感觉，进入了留白多、疏

朗而清秀的表现(图5-1)。有的甚至追求简洁的装饰,例如故宫博物院藏"青花云龙纹盘"(见彩图13),只在盘心画三朵图案云,配合装饰的仅仅是盘底的两条单线箍边以及折边较窄的装饰带,而留出的大片空白,则是元青花以来少有的视觉。四是目前尚未发现带真正洪武官窑纪年款的实物。洪武纪年款的,只在民窑有发现,例如江西省博物馆藏有一件"洪武七年二月二十七日造此"纪年款的民窑青白釉罐,填补了景德镇窑洪武纪年款的空白。民窑的洪武青花瓷,器型以墩式碗或折腰盘、碗为多,基本沿袭了元末旧制,如碗的形状与枢府釉碗很相似,胎体亦与元瓷一样厚重,有火石红显露,釉面肥厚呈青灰色。洪武早期的青花清淡,如"洪武青花缠枝莲折腰碗"(图5-2),内心草书"福"字,外壁画缠枝莲纹活泼简洁,类同元青花龙纹高足碗纹样线条疏简、色调清淡的风格。洪武中后期逐渐浓重晕散而向永乐过渡。

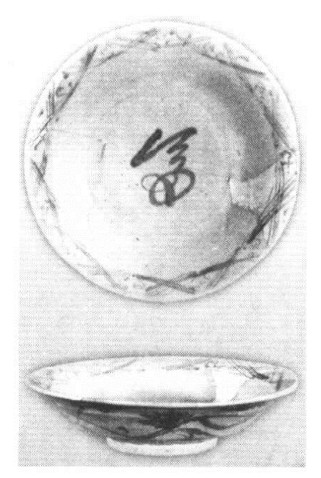


图5-2　明·洪武青花缠枝莲折腰碗
藏地不明

永乐(1403—1424年)、宣德(1426—1435年)的官窑青花,是明清青花瓷首先获得成就的时期。第一,由于使用了进口的"苏尼勃青"(又称"苏麻离青")青花料,使烧成发色凝重古雅、绚丽鲜艳。这种青花料是永乐三年(1405年)起三宝太监郑和下西洋带回来的。烧成后的线条纹理中常有钴铁结晶斑,呈星状点滴晕散,浅淡处结晶斑点少,浓重处会凝聚成黑青色、藏青色或呈金属锡光,甚至下凹深入胎骨,迎光侧视或用手抚摩可辨凹凸不平之状;这种现象是研磨不细的钴料在窑火中形成的效果[4]。第二,图案纹饰融合了磁州窑、元青花而更趋秀丽、典雅。纹饰以植物纹为主,有牡丹、莲花、蔷薇、宝相花、山茶花、菊、栀子、月季、灵芝、石榴、荔枝、枇杷、葡萄、樱桃、仙桃、松、竹、梅等。动物纹有麒麟、海兽、龙、凤等。此外还有仙山楼阁、婴戏纹等。第三,这一时期的青花瓷器胎质细腻洁白、釉层

晶莹肥厚、器表白中泛青，特别能谐调此时青花深蓝苍翠的发色效果。而瓷器造型改变了元代厚重壮实感所趋于的清新秀丽，又为青花效果增色。

该时期的一些代表作值得注意。一是永乐朝青花瓷受西亚装饰影响。如故宫博物院藏仿自阿拉伯铜器的各种“青花缠枝莲纹双环扁平大壶”（图 5-3 为其中之一），高度大多在 40 厘米以上，有的达到 54 厘米。其纹样装饰或缠枝纹、或几何纹骨式，以细碎点点的卷叶纹，组成白底青花的繁密清丽画面，在配以青底白花海浪纹的周遍映衬下，显得格外典雅。同类作品还有故宫博物院藏“青花锦纹地花卉纹如意耳扁壶”、“青花缠枝花纹折沿盘”、“青花折枝花卉纹水注”、“青花折枝花纹八方烛台”等；这类作品是永乐朝特有的风格。其造型（仍见图 5-3）也很特别，扁平的瓶子一面为平面、无釉，另一面则形如龟背而隆起，中心有凸脐，肩两侧各有一活环。在凸脐上，饰以海水江崖地八角锦纹，内绘缠枝花纹，在周围白底青花的繁密清丽画面映衬下，凸脐部分好比是被烘托的主题，而周边海水纹与之呼应。从而装饰与造型一起组成了极为典雅和谐的艺术品。这样的风格为永乐朝的典型，随后宣德虽然继续做这类扁壶、扁瓶，但对永乐的并没有全盘继承，特别是其装饰已向疏朗方面变格，例如故宫博物院藏“宣德青花轮花纹绶带耳葫芦扁瓶”[5] 那样。二是永乐朝出现了一些以前少见的庭院景色的青花瓷，属创意的画面，例如永乐朝“青花竹石芭蕉纹梅瓶”、“青花竹石芭蕉纹玉壶春瓶”、“青花园景花卉纹盘”（见彩图 14）、“青花竹石芭蕉纹碗”（均为故宫博物院藏）等，结合了山水、花鸟组成景色。三是一些元代的典型纹样被稍加改变而使用。如元代盛行的“莲池小景”，基本保持其构图大体，而将鸳鸯、鹭鸶等水禽改成其它动物如鱼、龙等游于莲中。故宫

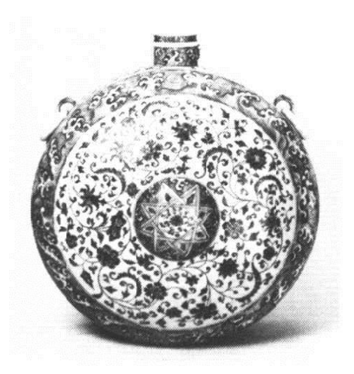


图 5-3　明·永乐青花缠枝莲纹双环扁平大壶 故宫博物院藏

博物院藏“宣德青花鱼藻纹盘”就在盘心画“鱼游莲池图”，与之呼应，同时在盘的外壁也饰以同样题材的莲、鱼画面。又如藏于日本的“宣德青花莲池龙纹尊”，莲池画面一如上述，却是龙游在其中。但比起元代来，宣德画莲池不如元代的精致。然而画龙的气势元代不如宣德，如彩图 15 的表现。

宣德青花之于永乐青花，是宣德对永乐的全面继承发展关系。因为关系紧密，故有“永宣不分”的说法。两朝在青花发色、装饰、造型三方面均有差别。青花发色方面，虽然宣德早期的与永乐十分接近，但晚期的青花色调往往显得特别浓黑而有凝聚斑点，色调灰暗的则少结晶斑。装饰方面，永乐比宣德要精细秀丽。造型方面，永乐朝的丰满些，例如扁瓶，永乐朝的颈短，显得浑壮；宣德朝的颈较长，显得清秀；而如罐，永乐朝的器腹下垂收敛处饱满，宣德虽也有部分造型同永乐，但有相当一部分器腹略呈内收状态而流露出清秀的气质。一些碗也是，宣德的口、底直径之比要大于永乐的口、底直径之比，并在高度上宣德的低于永乐的。例如永乐“青花缠枝牡丹纹碗”，高 13.7 厘米、口径 31 厘米、足径 17.2 厘米；而宣德“青花缠枝牡丹纹碗”，高 11 厘米、口径 30.5 厘米、足径 12.4 厘米。这样的对比，足见永乐的浑壮、宣德的清秀。另外釉面也有分别，永乐的莹润光净，无橘皮纹；宣德的多有橘皮纹，且釉面亮青肥腴。

明代中期的成化朝官窑青花瓷，是明清青花瓷获得成就的第二个时期。虽然初期有少数早期制品仍沿用“苏尼勃青”而风格上相似于永乐、宣德，但总的来说一反永乐、宣德青花的雄健豪放，而有清淡雅致、匀净秀美的风格。又，尽管成化窑的最主要成就是成化斗彩的烧制成功，然而青花瓷的成就依然不能低估。那种清淡雅致、匀净秀美风格的产生，与青花料的改变有联系。由于“苏尼勃青”料已经用完，成化官窑后期主要用产于江西饶州地区乐平县的“陂塘青”（也称“平等青”）国产青料，经过精加工，在适当温度中能烧成柔和、淡雅而又透彻的蓝色来。由于含铁量较少，故不再有宣德青花的那种黑褐斑。这种青花料结合于莹润光洁无瑕、如脂似玉质地的瓷面，再加上玲珑俊秀、庄重圆润的造型，使感觉轻松愉快。



图 5－4 明·成化青花松竹梅纹高足碗 故宫博物院藏

如故宫博物院藏"成化青花松竹梅纹高足碗"(图 5－4)就是成化朝青花瓷精品的代表。其疏简轻柔的格调特别具有文雅幽淡的气息。这种气息,与中国文化的审美非常相合。欧阳修《鉴画》云:"萧条淡泊,此难画之意。画者得之,览者未必识也","闲和严静趣远之心难形"(《欧阳文忠公集》卷一百三十),用中国绘画追求的萧条淡泊意境来联系成化青花的审美品位,正好合适。

明代中晚期以嘉靖、隆庆、万历官窑为代表的青花瓷,一改成化朝雅淡为浓重,但其艺术风格难与成化朝风格相提并论。其浓重,是呈现一种蓝中泛红紫的浓重鲜艳的犹如蓝宝石一样的色调。所掌握的青料工艺,是将回青和瑞州石子青配合使用。嘉靖朝青花瓷造型,开始趋向多样化,餐具、陈设器、花盆、鱼缸等日用器外,还有各种宗教供器。并风行将各类器皿做成八方、四方、六方、斗形和天圆地方等形状,其成型工艺的难度,远胜过同类的圆器。另外还多用仿铜器的造型。总的来说,大件的琢器胎体厚重,小件器制作仍相当精细,胎薄体轻尚规整,底足处理尚齐整。呈现的风格,厚重古拙者居多,轻盈秀丽者亦兼而有之。如"嘉靖青花婴戏图盖罐"(图 5－5)局部所画可见厚重古拙风格之一斑。

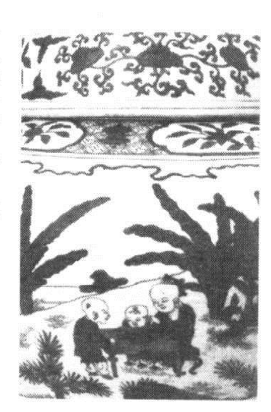


图 5－5 明·嘉靖青花婴戏图盖罐 故宫博物院藏

青花装饰方面,由于嘉靖皇帝好黄老之道,故嘉靖青花瓷纹饰重道教色彩,广泛出现了像八仙、八宝、八卦、老子讲经、十字、灵芝捧八卦、缠枝莲托八宝等一类题材,同时也风行鱼藻图、禽鸟图、婴戏图等。隆庆朝青花制作技艺更加精细,"回青"的呈色纯正稳定,

蓝中泛紫，可谓炉火纯青。画意潇洒，所画人物往往身材修长，姿态飘逸。万历青花更增加了祥瑞意趣的花鸟纹饰，如南京博物院藏“万历青花三友图坛”，所谓“三友”，是松、鹤、瑞云。在瑞云流动的背景中瑞鹤飞来，或仰鸣于青天，或栖枝流连顾盼，或翔集于松枝，或展翅高飞于云间。地面的景色是随意点缀的花枝。全图呈现在人们面前的是一种吉祥的气氛。故宫博物院藏“万历松竹梅百鸟纹大罐”也是，颈部的云鹤纹、肩部的云纹之祥瑞意，烘托着腹体的松、竹、梅、洞石花草中布满展翅飞翔雀鸟 122 只，一种花木鸟禽欣欣向荣的感觉迥出器表。又万历青花瓷风行锦地开光装饰，其式样繁多，有象形的梅花锦、几何形的圆形等。开光之内，往往绘折枝花卉、花蝶、杂宝等。福建省南平市博物馆藏“万历青花开光鹤纹盘”，盘内口沿用青花勾绘莲瓣状八开光分格，内满饰花卉、浮萍之类图案，并以如意、方胜等杂宝纹相隔；底心锦纹开光边内以苍松、仙鹤、太阳、山水等组成主题纹饰。苍松古朴有力，松枝化繁密为疏朗，随风拂摆。岩上清泉奔泻，犹如瀑布，岩下流水潺潺。丹顶鹤形态生动，单腿独立，仰首朝阳。画面以静衬动，相互呼应，充满生机，含有松寿鹤年、指日东升之寓意。这类祥瑞画面的视觉效果热闹、好看，既可使一种纹饰布满全器，又可将 20 多种吉祥器集中于一件器物的画面上。

晚明的万历、天启、崇祯是民窑青花大放异彩的时期，可以看作为明清青花瓷获得成就的第三个时期。此时由于明代朝廷气数将尽，官窑瓷业生产朝廷已经不能顾及，基本上景德镇以民窑生产为主。青花瓷绘画吸收了院体画，更吸收了文人画，还全面借鉴了小说中插图的版画等传统绘画，将之纳入了民间绘画自由挥洒的情性之中。民窑青花瓷业出现了一种生动活泼的艺术创作局面。虽然有的青花绘画过于潦草，但是总的来说，民窑青花的人物画、山水画、花鸟画所达到的生动表现的水平，是明代官窑青花所望尘莫及的。该时期青花瓷表现的一个重大进步，是青花用水技法的“分水法”娴熟运用。这种方法，实际上嘉靖民窑已经开始，万历、天启、崇祯特别是天启、崇祯年间使用更为普遍、更为娴熟。所谓“分水”，是

那枝饱蘸了青花料的分水笔，以笔锋微微离开坯面为要领，从浓到淡地完成阴阳晕染的预定目标。也就是说，分水笔的笔毛不能碰到坯面，而让饱含水料的欲滴非滴之笔自如运行于坯面。若速度快而水匀，则烧成效果清亮，反之则混浊。“分水”法原理，源自水墨“墨分五色”，而演变为“青花五色”。所以青花分水有头浓、正浓、二浓、正淡、影淡五色，具体把握浓淡五色，则画的时候分水笔中含料多则浓、含料少则淡。“分水”一般在勾好了的线内进行，以达到青花画面阴阳浓淡不同的色调表现效果。

清代顺治、康熙朝的官窑及民窑青花，是明清青花瓷获得成就的第四个时期。此时青花发色之纯、绘画用笔之精，特别是青花“分水法”在顺治、康熙时达到的炉火纯青地步，是对明代官窑、民窑青花成就的重要继承发展。

青花发色之纯，当时青花料制作工艺有严格提炼的要求。青花料的采取、加工有专门匠户，选料有标准。据唐英《陶冶图说》记载：“青料，出浙江绍兴、金华二府所属诸山。采者入山得料，于溪流漂去浮土。其色黑黄，大而圆者为上青，名‘顶圆子’。携至镇，埋窑地三日，取出，重淘洗之，始出售”，“青料拣选有料户专司其事。黑绿润泽，光色全者为上选。仿古霁青、青花，细器用之。虽黑绿，而欠润泽，只供粗瓷。至光色全无者，一切选弃”。当时钴土矿的拣炼工艺，是将钴土矿在水中不断淘洗，装钵煅烧，逐粒精选出色泽润、比重大、拨动发金属声的上等料，然后研磨极细，“每料十两为一钵，专工乳研，经月始堪用”（唐英《陶冶图说》）[6]。由于采用了这一整套煅烧、精选工艺，大大提高了钴含量的纯度。精炼后降低了钴土矿中的主要着色元素锰和铁含量，相对提高了钴含量，烧成后的青花色泽鲜艳，蓝色纯净，莹澈明亮。

绘画用笔之精，除了将当时绘画成果尽量体现进青花外，特别对优秀的青花瓷传统进行吸收。既将成化年间清淡雅致、匀净秀美的风格在此时发扬，又将晚明民窑青花的“分水”技法运用得精熟，是康熙青花用笔之精的奥妙。例如故宫博物院藏“康熙青花十二月令花卉纹杯”，就是典型代表。

顺治青花瓷造型风格挺拔之中寓柔秀，青花发色比康熙的略显深暗。康熙青花瓷造型多挺拔硬朗，如棒锤瓶、凤尾花觚等的硬直感，并且多方体器型。其器型风格敦重古拙，在整个清代瓷器中尤显雄伟浑厚。雍正青花瓷造型，则改康熙之硬为“软”，改浑厚古拙为轻巧俊秀，而得工丽妩媚之貌；器型风格可与秀美端庄的永乐、成化瓷造型相类；其应器皿之变而改用笔为纤细；青花发色的蓝、浅蓝、青翠、晕散等效果，增加了画风工丽，意境深邃，尤其是花卉细腻妩媚而隽秀的感觉。乾隆青花发色雅淡，画笔线条柔和；但有细巧有余、浑厚不足、画面繁缛的倾向。乾隆后的青花瓷画则基本走下坡路了。

第二节　青花人物画

明清时期的景德镇青花瓷人物画，在官窑与民窑两个系列中发展。虽然民窑的生动传神水平要超过官窑，但官窑受帝王审美意志的支配，以及受宫廷绘画的影响而发展青花瓷画的轨迹值得引起注意；而且官窑也有不少优秀作品存在。一般来说，官窑的绘画样式由宫廷指派下来，宫廷画家可能会参与官窑瓷器的装饰画面设计，源源不断的来自宫廷的画稿，将会长期潜移默化地给予景德镇瓷画工匠以影响。尽管这一点尚待文献资料证实，但是宫廷画风的影响在景德镇瓷画中的存在应是直观的。民窑青花瓷绘的特点，是瓷窑画工为了追求速度，一种画面一天不知要画上多少遍，一段时间内又不知要画上多少个相同画面的瓷器，那种天长日久积累的熟练程度，使之往往随意画上几笔，就可以在一气呵成的笔势里极尽笔线动态的传神之能。其在生产速度中练就的过硬本领，在熟练的构图中越画越精，越画越神。为了叙述方便，分官窑、民窑展开。

1. 官窑

目前所见的最早的有款识明代官窑青花人物画至少有两件，一

是故宫博物院藏“宣德青花庭院仕女图碗”（图 5－6）。该碗高 7.8 厘米，口径 18.7 厘米，足径 7.7 厘米，敞口，敛腹，里白釉无纹饰。外青花纹饰绘四仕女及一小童于庭院内，足墙饰忍冬纹，画面的上下以青花双线为边，从碗外腹到足墙共有六道。底有青花双线，圈内书“大明宣德年制”六字楷书款。碗外腹画面的构图特点是：祥云升腾，缭绕于人物活动空间的左右上下，既形成虚实主次关系，又烘托祥瑞氛围。具体所画是，庭院的玉石雕栏中开出一四面观景亭，仕女在亭子中悠闲而坐，亭子边栏槛外，一边是丛竹伸展于左，一边是杂树舒展于右，自上而下、自右往左是祥云徐徐而来，透过观景亭还能看到远处的假山石，其被祥云飘没，只露出上面的一点，好像是仙山云雾之中的一景。



图 5－6　明・宣德青花庭院仕女图碗
故宫博物院藏

二也是故宫博物院所藏“宣德青花仕女赏画图高足碗”，高 10.3 厘米，口径 15.2 厘米，足径 4.4 厘米，撇口，高足中空。碗体与高足的上下两截分别营造了画面。上部是仕女观画图，高山平坡上悠闲的仕女正在看画，画被一小侍女用长干挑起，栏杆之外茫茫云雾之中的群山，乃心旷神怡的自然景致；下部高足柄上的画面则是山坡上的青松，似乎是仕女们所在环境的景色之补充；上下两图是行笔认真工谨的白描表现手法。碗外画面分别在碗口、足底、腹与高足交接处像图 5－6“宣德青花庭院仕女图碗”一样以青花双线为边，从碗外腹到足墙共有六道。碗内的口边也有双线，碗心有青花双线，圈内书“大明宣德年制”六字楷书款。此碗为清宫旧藏。与图 5－6

不同的具体构图表现是，虽然画面上有流云，但形态是较为自然的简练线条，不像图 5－6 有那么浓重的线条是粗重线条内还有细线衬托那样；如果说所画是实云的话，那么此图画的是虚云。因而画面显得较为空灵。

以上两宣德款青花碗所画，都是勾线工整严谨的线描。但由于构图上实云与虚云的不同处理，正好呈现了宣德官窑的两类处理风格。这两类风格的青花人物画作品，还在一些没有款识的、但目前被标为宣德朝的梅瓶上见到。前一类的有三件：一是故宫博物院藏“宣德青花园景仕女图梅瓶”（图 5－7），高 35 厘米，口径 6.1 厘米，足径 11.9 厘米，瓶唇口、短颈、丰肩、敛腹、平底，颈饰忍冬纹，肩饰缠枝牡丹纹，腹绘园景仕女图。近足处饰蕉叶纹，各分段处有青花分隔的双线。二是桂林博物馆藏“宣德青花仕女蕉叶题诗图梅瓶”，高 30.2 厘米，口径 6 厘米，足径 11.2 厘米，梅瓶造型同前，腹绘仕女蕉叶题诗图：蕉林下，一仕女正手握笔管在蕉叶上题诗，一女捧砚侍候，该图取唐代韦应物《闲居寄诸弟》诗“秋草生庭白露时，故园诸弟益相思，尽日高斋无一事，芭蕉叶上独题诗”之意。三是桂林博物馆藏“宣德青花仕女扑萤图梅瓶”，高 31 厘米，口径 6 厘米，足径 11.5 厘米，造型同前，腹绘仕女扑萤图，取唐代杜牧《秋夕》诗“红烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤，天阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星”之意。这三件作品的共同点，一是构图基本相同，都是园林环境内前景是仕女、中景的栏槛、远景是重重的祥云。二是画法基本相同，都是细线白描、仕女脸型微方、人物线条也微方的表现；并且仕女活动的或浇花、或题诗、或扑萤，也都是宫廷园林活动的一类。后一类的有两件为对瓶，一是桂林博物馆藏“宣德青花携酒寻芳（携琴访友）图梅瓶”，高 38.2 厘米，口径 6 厘米，足径 11

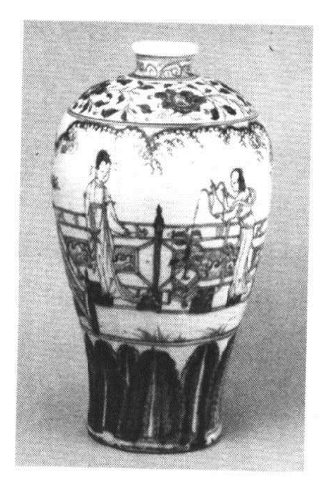


图 5－7　明・宣德青花园景仕女图梅瓶　故宫博物院藏

厘米，梅瓶造型除了颈部略呈梯形状外，其余同前。腹部绘一位朝廷官员骑着大马徐行，马前携琴童子，马后担酒童子，环境是近路、中水、远山。肩部是海水云纹开光跑马纹，胫部海水纹。二是桂林博物馆藏“宣德青花西溪问樵图梅瓶”，高 38.2 厘米，口径 6 厘米，足径 11 厘米，梅瓶造型同前。画面布置、肩、胫所饰等基本同前。不同的，只是骑马的朝廷官员等人物与前瓶相向而行，官员正向身后的樵夫问路。两瓶 1972 年出土于桂林市东郊明代靖江安肃王朱经扶夫妇合葬墓（嘉靖四年墓，1525 年）。其画风的细线白描风格同前一类，不过腹部画面没有一贯的云纹乃其特色。

这五个梅瓶画风颇为一致。但断代为宣德朝究竟是否准确，尚有不同看法，例如国家文物局主编《中国文物精华大辞典》第 383 页就将这对瓶定为“明代天顺年间景德镇民窑”产品。就年代来说，天顺距离宣德也只有 22 年。就宫廷绘画来说，宣德朝因宣德帝的绘画成就之高、宫廷绘画影响力之大，对宣德以后的辐射力仍会存在。因此定为“天顺年间”可以接受。但是说“民窑”，就值得推敲了。宣德以后的正统、景德、天顺三朝形势是：正统帝英宗登基时只 7 周岁零两个月，正统朝一共 14 年，在中后期因宦官执政而朝纲较乱，最终导致了英宗在“土木之变”中被蒙古瓦剌军俘虏的结局。继而代宗景泰帝匆匆执政了 7 年稳定局势，接着被放回的英宗图谋复辟成功，是为天顺朝共 8 年。而从正统起到天顺末的时间段一共 30 年，是一个政局相当动荡的时期。皇帝的主要心思确实可能不会太放在宫廷艺术方面，景德镇又与皇城远隔千山万水，恐更鞭长莫及。不过，这期间发生在景德镇的事情有两点值得注意，一是正统朝分别在三年、十一年对景德镇民窑烧造颁布了禁令（详见下面“民窑”），二是考古界在很长时间内几乎没有发现这段时期有款识的青花瓷器，一度有“空白期”之称。近年虽然有正统二年、正统七年、景泰四年、景泰七年墓出土了民窑青花 20 余件（详见本节“民窑”），一定程度上填补了空白，并展示了民窑青花的画工较粗较随意的面貌；但对如上述画工较认真拘谨的梅瓶青花人物画风格，还没有确凿的民窑青花纪年实物来证明那也是民窑产品。实事求是地说，很

难明确区分那些无款识的画工拘谨认真的青花人物画梅瓶究竟是官窑烧造的还是民窑烧造的。说是官窑吧，象，因为那种画意并非是其它民窑青花瓷画信笔的行云流水，而是小心地依据了样稿的谨慎用笔。说是民窑吧，不无可能，因为连年动乱的年代使宫廷顾不上景德镇瓷业，原来御窑厂的画工会不会流落在民窑继续画原来御窑的画样？正统朝接连的禁令，对民窑无疑是具有威慑力的，“空白”款的本身是否可以看作是仍在烧造的民窑对这个问题的一种机智回答。然而，要将那些画意认真而拘谨的青花人物画梅瓶断为“天顺民窑”，似乎还缺乏足够的依据。但正统朝对景德镇民窑烧造的禁令倒是绝不能忽视的文献依据。这在考古成就能够完全证明那些梅瓶是民窑产品之前，至少可以暂时支撑将这些梅瓶归类于官窑的思路。我们必须清楚这一点：天顺朝的英宗皇帝仍然是正统朝的英宗皇帝。依推理，复辟了的英宗皇帝完全可能格外重视以前他的朝代所颁布的政令。所以把那些梅瓶认为是“民窑”的断代，目前来看还站不住脚。

如此看来，那些无纪年款的青花人物画暂时可以归入官窑类，并且年代最晚也是天顺朝，因画风能联系宣德，所以姑且可以放在宣德朝来进行探讨。

都是线描表现的宣德朝青花人物画，前面说过的所画认真得甚至拘谨，乃画工尽力遵照宫廷画样的结果。平心而论，这样的青花白描人物水平不能说高。也许这与明代宫廷绘画的山水、花鸟较发达，而人物较弱的画坛形势有关。这样的形势宋元就开始，自从北宋李公麟、武宗元、张择端之后，南宋人物画只有一些小幅风俗画见称，元代人物画更让位于山水画、花鸟画。以至于明初朱元璋欲“图历代功臣”时竟难有合适的人物画家担当，因绝大部分征召在宫廷的画家往往善山水，而甚至发生了“应对不称旨”而坐死的赵原（《画史会要》卷四）事件。当时除了陈远“尤善摹写人物”外，其它所有所谓能画人物的都是首先精于山水、花鸟的。例如官编修、改中书舍人的朱芾是“兼写山水及白描人物”，其特长更是“画芦洲聚雁，极潇湘烟水之致”（《明画录》卷六）；郑昭甫“善山水，兼写真”（《闽书》卷一三五）；中书舍人沈希远

“山水宗马远，亦善传神”（《画史会要》卷四）；曾写太祖御容的陈遇“善山水”（《金陵琐事》卷二）。洪武时朱元璋杀赵原虽残暴，却也在一定程度上说明了人物画家的人才之缺带给了朱元璋急躁情绪。洪武以后的永乐、宣德则是明确发展山水画、花鸟画的时期。永乐皇帝朱棣欣赏北宋山水画而发展“笔法精密”的青绿山水，宣德皇帝朱瞻基更发展了花鸟画和浙派风格的山水画。之后成化帝、弘治帝时期的绘画风格基本上顺着宣德继续发展。所以明初至宣德的人物画，虽然有一些气势较大的代表作品如锦衣卫指挥商喜《关羽擒将图轴》等，但毕竟难与强势的山水、花鸟画相比。

当时山水画家的人物画水平，在他们的山水画配景位置能见到一些。如宣德以前，有永乐朝王绂《画观音书金刚经合璧卷》中的观音与童子[7]。王绂（1362—1416年），字孟端，江苏无锡人，山水画家，永乐朝供事文渊阁，官中书舍人。山水画受元代倪瓒、王蒙影响。所画白描人物造型准确，线条勾斫既规矩又潇洒，虽然只是山水画中的点缀，却是明初白描人物画精品。另外宣德朝宫廷画家李在、马轼山水画中的人物白描，有李在《琴高乘鲤图》画立于岸上向乘鲤之人拱手致意的人们（图5-8），李在《归去来兮图卷之一·临清流而赋诗》中折芦描的人物，马轼《归去来兮图卷之一·问征夫以前路》中的表现。他们的白描用线有方、硬、折的风格——这源于他们所宗的马远、夏圭南宋院体山水风格。李在，字以政，福建莆田人，《詹氏小辨》记：“尝见其画三四寸及五六寸许人物，或法梁楷或贯休、夏圭、松年，精妙入神。画山水稍不逮，然仿夏圭大劈斧亦妙。”《琴高乘鲤图》的人物白描，见夏圭风格渗透了的用笔意识。必须指出，虽然就这些山水画家所画的人物而言，水平不能说低，但是一因数量太少，二因衬景位置，与当时强盛的山水画、花鸟画相比，就显得微不足道了。



图5-8　明·李在《琴高乘鲤图》(局部)
上海博物馆藏

当然，尽管微不足道，那些山水画家的人物画法意识，还是在图5－6的"宣德青花庭院仕女图碗"、"宣德青花园景仕女图梅瓶"的线条风格中留下了烙印。勾线的尚折硬，正与李在、马轼默契。这样的线条风格，也有迎合了宣德皇帝朱瞻基绘画审美要求的因素。朱瞻基对于绘画用笔的主张，是强调"劲健"、"腕力"，如他的《草书歌赐程南云》云："笔端变化妙入神，逸态雄姿看劲健。风惊电掣浮云飞，蛟龙奋跃猛虎驰。……固知顿挫出腕力，亦用飞动生神采"[8]，宣宗自己的白描作品《武侯高卧图卷》[9]亦追求南宋李唐《村医图》折硬有力的笔法，李在他们的风格正与之相契。图例（图5－6、图5－7）的宣德青花人物所画，虽然工匠的笔线达不到宣宗和宫廷画家的水平，却在努力追求之中，故尽管用笔较嫩，却还是显现了当时宫廷人物画的影响关系。

宣德朝的青花白描风格在接着的正统、景泰、天顺三朝有所继续。但在展开这三朝青花之前，要提醒读者前面已经说过的该三朝青花一般无款识，考古上称这段时期为"空白期"的历史特点。尽管现在考古发掘已经在民窑方面有了一些纪年青花瓷出土，但是遇到水平接近官窑的青花作品时，仍然没有办法在究竟是官窑的还是民窑的之间作出明确区分。但在正统朝接连的禁民窑烧造令（详见下面"民窑"）的文献面前，姑且放在这里探讨较为合适。例如图5－9，为故宫博物院藏正统年间的"青花八仙庆寿图罐"就是代表作。该罐形体不小，高35厘米，口径20.5厘米，底径22.5厘米，中腹最大内径约与高度相当。画面上祥云的画法同宣德，如前图5－6，粗重的线条画最外围的云形，其内画细小的弧形作衬托，既丰富了粗线的表现，又进一步具体展现了云纹的意味。这样的云纹特别是那道



图5－9　明・青花八仙庆寿图罐
故宫博物院藏

粗线对于构图起到了定势的作用，因为云纹之内是一完整的画面，而且构图的形式因云纹的自由变化而生动。云纹之外则另有画面，借此可以拓展其它空间，云纹之内是地面上人们的活动，云纹之外则犹如天外来人一样。不过这样画云纹的意识来自于内容，以对道教的崇信为出发点，罐周描绘的天尊手持如意安坐洞府，八仙采药、云游、遥拜，本来就是与仙界有关的题材，云纹为之增加仙气。图中人物，用线娴熟，动态传神，线条风格仍不脱李在、马轼画法。图 5－9 表明，正统青花人物白描线条比宣德成熟，方、折、硬的感觉仍然存在，全罐那么多人物造型的准确、生动、传神，格外体现了功力。可以这么说，正统年间的“青花八仙庆寿图罐”是对宣德“青花园景仕女图梅瓶”人物白描的提高和进步。

但是，景泰年间（1450—1456 年）的青花人物画似乎产生了一种草率的倾向。故宫博物院藏景泰“青花八仙庆寿图罐”不但青花发色有些漫漶，人物的勾线也显得不如前朝精致。人物勾线的情形，另一景泰“青花高士图罐”（图 5－10）也是说明，尽管还在一定程度上保留了宣德、正统的细劲折硬意味，但毕竟缺乏先前的那种严谨性，人物造型也不如先前那样经得起推敲。这种退步，应与当时动荡的时局有关。“土木之变”后，景泰朝既要打退瓦剌军保卫国家，又要应付频繁的自然灾害。如景泰元年应天大水，而畿辅、河南、山东干旱；二年京师地震；三年徐州、济宁大水（平地水高一丈），永平、兖州久雨，大嵩等二十卫所久雨坏城，江西干旱，南京地震；四年苏松淮扬卢凤六府大水，山东、河南淫雨伤禾稼，山东、浙江、河南、淮、徐雪灾；五年杭州及京师久雨，山东、河南干旱，京师地震，江南诸府雪灾，冻饿死者无算；六年南畿、陕西、江西、河南、山东、山西、湖广共府三十三、州卫十五干旱；七年黄河水



图 5－10
明·景泰青花高士图罐
故宫博物院藏

泛滥淹河南、山东等地，又两畿、江西、河南、浙江、山东、山西、湖广共府三十恒雨。这样连年不断的灾荒，宫廷要疲于应付，瓷业生产的不能太顾及也是可想而知的事情。加之景德镇也遭遇过严重的饥荒，又难免对瓷业生产造成影响。成书于隆庆年间的郭子章《豫章大事记》有“景泰五年，减饶州岁造瓷器三分之一”的记载，大概表明了一斑吧。此外还有景泰帝喜欢珐琅工艺品的因素，也在一定程度上转移了皇帝对景德镇瓷器的兴趣。早在元代自西亚传入的大食窑铜胎掐丝珐琅工艺品经明初永乐、宣德发展后，景泰年间已经达到很高水平，因而被誉为“景泰蓝”，景泰帝的这偏爱使大量昂贵的钴料用于“景泰蓝”，也是使青花水平降低的一个原因。以上种种因素，导致了景泰朝青花瓷画的退步。

天顺朝(1457—1464 年)的青花瓷人物画，有走出景泰朝低谷的迹象。虽然有不太理想的画面，例如故宫博物院藏“天顺青花八仙图罐”[10]，人物造型与宣德、正统相比差之甚远。但是，另有明显进步的画面，例如故宫博物院藏“天顺青花携琴访友图梅瓶”(图 5-11)，由于使用进口青花料画而色泽浓艳，清楚无漫漶。人物勾线比过去要简约爽利，运笔自然，过去方、折、硬的细线一定程度上转变为兰叶描，造型略带写的意味而有点“减笔”的倾向。相通的风格有



图 5-11　明·青花携琴访友图梅瓶
故宫博物院藏



图 5-12
明·青花八仙渡海图碗(局部)
故宫博物院藏

“青花八仙渡海图碗”(图 5－12)，其用线之概括提炼、娴熟劲健而一气呵成的感觉，仍然让人感受到明代宫廷绘画一贯的劲健用笔作风。自从宣德朝继续朱元璋的绘画审美[11]，重视南宋院体山水画风的劲健刚硬画风之后，虽然正统、景泰、天顺朝廷政局几经变更，但是继续宣德宫廷的绘画审美方向没有改变。特别是景泰年间几乎完全按照朱元璋审美思想实现绘画风格的林良进入了宫廷[12]，并在宫廷产生影响后，更加强了宣德以来的宫廷绘画风格。天顺青花人物画白描，一定程度上是其体现。除了图 5－11、图 5－12 外，故宫博物院藏“天顺青花携琴访友图罐”[13]虽然青花发色有点漫漶，但是童子、骑马人动态的用笔生动，造型传神，还是可以称道的。

成化朝(1465—1487 年)的青花人物画，意趣之变较为明显。一是青花的发色由于使用了“平等青”而趋于清淡显得典雅。二是人物的白描勾线，在以前一贯风格的基础上，有向当时白描人物高手杜堇吸取的迹象而显现出柔淡的风格。例如故宫博物院藏“成化青花高士图盖罐”(图 5－13)所画，平等青的发色不同于以前各朝青花的浓重色调而有轻、清、淡、雅的感觉。青花白描似乎也随着这种感觉改变了过去方折刚硬的画法，柔一些、圆一些的感觉占据了上风。这种感觉与杜堇相通。杜堇(生卒年不详)，初姓陆，字惧男，一作燿男，有柽居、古狂、青霞亭长等号，丹徒(今江苏镇江)人，居住燕京(今北京市)，成化年间试进士不第，于是绝意进取。工诗文，通六书，善于绘画，人物、山水、花卉、鸟兽、界画楼台等无所不及，其中最工人物，当时被推为白描高手。他的白描，有的说是“取法南宋院画体格”，“笔法细劲畅利”[14]，其实未必尽然。据目前故宫博物院藏《邵雍像轴》、《九歌图卷》、《古贤诗意图卷》，福州市博物馆藏《绿蕉当暑图轴》等来看，笔线有轻、

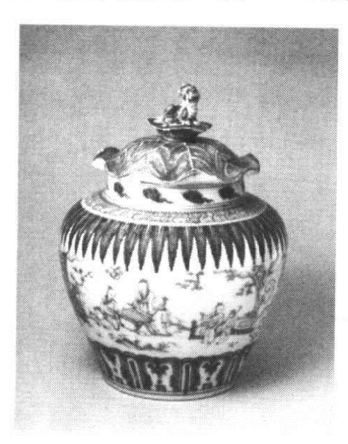


图 5－13　明·成化青花高士图盖罐
故宫博物院藏

淡、清、柔而幽雅的特点。如《九歌图卷》局部(图 5-14)所画,不见南宋院画体格的方折刚硬,只见文人气息的清雅幽柔。如果联系杜堇"绝意进取"思想的话,他的白描很有以"萧条淡泊"意入"闲和严静趣远之心"的感觉。这种气息,"成化青花高士图盖罐"有所沾染。其利用了"平等青"发色的雅淡,正沟通了文人雅淡气息,一定程度上摆脱了宣德以来人物白描尚方尚硬的风格。而若论其"趣",实有过杜堇之处。如"成化青花高士图盖罐"局部的人物造型(图 5-15),渐趋前行而回首于祥云的高士姿态之美,是在有意强调的比例之短中深得艺术趣味的。这趣,合明人对于"趣"的强调,如高濂云:"余所论画以天趣、人趣、物趣取之。天趣者,神是也;人趣者,生是也;物趣者,形似是也。"(《燕闲清赏笺·论画》)图 5-15 的成化青花人物造型乃得"神是也"的天趣:不仅仅是人物动态的生动,更在回首于祥云的瞬间和人物比例的改变中,获得艺术的意趣和无尽的韵味。这样的意趣与韵味跟"淡"结合,格外能在"绘事必以微茫惨淡为妙境"(李日华《紫桃轩杂缀》)的境界中味其无穷。这一点上胜于杜堇,因为杜堇的白描人物在"淡"中更重生活中真实原型,而"成化青花高士图盖罐"白描人物则在"淡"中更重艺术的变形意趣。那种意趣,后来明末的陈洪绶才大大地发挥。



图 5-14
明·杜堇《九歌图》之一
故宫博物院藏



图 5-15 明·成化青花高士图盖罐(局部)

成化、弘治、正德三朝的青花人物画因风格接近可以归类为一个时期。这时期代表作,故宫博物院的藏品还有:

"成化青花庭院仕女图盘"(见彩图 16),高 4 厘米,口径 20.3 厘

米，足径 13 厘米。盘敞口，弧壁，圈足。盘心绘湖石松竹梅图，外壁绘仕女、婴戏图。此盘造型及其纹饰都与宣德同，但平等青的青花发色是独特的成化风格。

“弘治青花茅山道士图筒炉”（见彩图 17），高 12.2 厘米，口径 19.9 厘米，足径 12.4 厘米。炉呈尊式，唇口，直腹，平底，三足。所绘茅山道士图是说汉代时茅盈率二弟弃官学道，成仙后常骑白鹤往来。世人传说三茅君乘鹤来就风调雨顺，该画正是此意的寄寓。此青花虽晕散有些过，略显模糊，但绘画生动。



图 5－16　正德青花庭院仕女图盒
故宫博物院藏

“正德青花庭院仕女图盒”（图 5－16），高 23.9 厘米，口径 16.1 厘米，足径 10.6 厘米。盒圆筒式，三屉，直壁收底，圈足。盖隆起，平顶。盖面画“夸官图”，状元、榜眼、探花骑马街头，两层屉各画仕女游于庭院之中，内容分别为赏花、焚香、品茗、携琴等。青花画法为双勾平涂，画风秀丽，青花发色匀净淡雅。[15]

以上明代官窑青花人物画面，反复表现了的祥云是显著特色。嘉靖以前的青花人物图几乎每图必画祥云，从而祥云时时跟随着青花中的人物。为什么在明代宣德朝起反复运用，从宣德帝精读明太祖《御制文集》，深刻理解朱元璋思想来看，能认为是发扬朱元璋时大学士宋濂著名的《阅江楼记》所抒发的“思帝德如天”思想。宋濂《阅江楼记》云：“当风日清美，法驾幸临，升其崇椒，凭栏遥瞩，

必悠然而动遐思。见江汉之朝宗，诸侯之述职，城池之高深，关阨之严固，必曰：'此朕沐风栉雨、战胜攻取之所致也。中夏之广，益思有以保之。'见波涛之浩荡，风帆之下上，番舶接迹而来庭，蛮琛联肩而入贡，必曰：'此朕德绥威服，覃及外内之所及也。四陲之远，益思所以柔之。'见两岸之间、四郊之上，耕人有炙肤皲足之烦，农女有捋桑行馌之勤，必曰：'此朕拔诸水火而登于衽席者也。万方之民，益思有以安之。'……当思帝德如天"(《宋濂全集》第二册第780页)。因为明朝天下的一切无不沐浴了"帝德"，当应感之而祥云处处。宫廷使用的青花瓷人物画面必以重重祥云围绕了人物，或在祥云之中，或在祥云之下，是要人们永远铭记先祖"帝德"，从而可以认为是一种时代语境。当然，祥云本身也有高升和如意的传统象征。

青花的祥云画法自嘉靖朝(1522—1566年)起有所改变。总的来说，祥云仍然是青花人物画中必不可少的内容，但造型上或是以对称、连续的法则画云头作为装饰带出现于画面的最上方，或以不规则的自然云形出现于画面，或是不大的云头飘拂于画面。具体画法上，不少画面没有像过去画云往往粗线衬以细线那样，而或只画粗线、或只画细线、或细线双勾后填色，总之处理上更为自由了。甚至偶尔还有不画祥云的情况，例如故宫博物院藏"嘉靖青花婴戏图盘"(图5-17)就是一例。另外"嘉靖青花人物图杯"、"嘉靖青花高士图杯"[16]等只画了少许云纹。这虽然只是一个细节，却是官窑青花人物画构图及画法有所改变的开始。如果联系嘉靖青花发色的浓艳感觉，则好像以此开始了一种下沉于世俗的倾向。特别是成化朝青花雅淡风格的骤然退去，那种倾向更

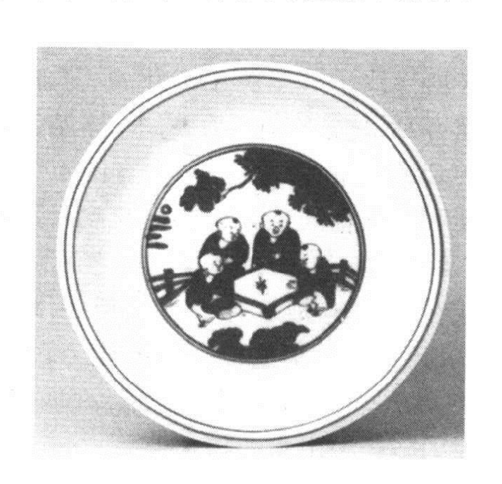


图5-17 明·嘉靖青花婴戏图盘
故宫博物院藏

为突出。

嘉靖官窑青花下沉于世俗的感觉,“嘉靖青花仙人寿字罐”(图5-18)能得到直观感受。其在浓蓝中泛紫而艳的色调中所反映的长生不老题材,仙人手捧宝瓶在施法的姿态,以及施法宝瓶冒出的烟气结成的云气中包裹的“寿”字,这样的画面在同一器皿装饰中连续出现相同的四组,乃反反复复地叨述着长生延寿这一念之又念的主题,由之加码又加码了的“世俗”感,与成化青花人物的高雅相比,迥然两类境界。



图5-18 明·嘉靖青花仙人寿字罐 故宫博物院藏

不同境界的成化、嘉靖青花,乃截然不同的两位皇帝审美所导致。虽然关于成化帝、嘉靖帝的不同审美尚待专门研究揭示,但成化帝雅好绘画艺术、嘉靖帝偏好道教的不同区分还是清楚的。成化帝雅好绘画至少有两点为证,一是有传世的亲笔作品《一团和气图轴》(今藏故宫博物院),该图以南宋院体山水画家李唐画人物刚劲有力的折芦描勾斫之线,将左右侧面的两位寿星巧妙地构成在一体,形成胖胖圆圆融和一体的一个和气人物整体,其将变形寓以写实、写实寓以变形的能力,至今让人叹为观止。二是欣赏浙派大家吴伟,据《江宁府志》卷三四“吴伟”条记载:“吴伟,字次翁,江夏人。……山水人物入神品。……成化中,成国朱公延至幕下。以小仙呼之,因以为号。宪皇召至阙下,授锦衣镇抚,待诏仁智殿。有时大醉被召,蓬首垢面,曳破皂履,踉跄行,中官扶掖以见,上大笑,命作《松风图》,伟跪翻墨汁,信手涂抹,而风云惨惨生屏幛间,上叹曰:真仙人笔也。”此乃成化帝性情中的高雅处。雅淡格调的成化青花正是在这种成化帝性情中产生的。

嘉靖帝的审美,可以从他欣赏的“青词”与绘画方面得以管窥。

所谓“青词”，是在道教斋醮仪式中用朱笔写在青藤纸上献给天神的奏章祝文，嘉靖帝欣赏上联为“洛水玄龟初献瑞，阴数九，阳数九，九九八十一数，数通于道。道合元始天尊，一试有感”，下联为“岐山丹凤两呈祥，雄鸣六，雌鸣六，六六三十六声，声闻于天。天生嘉靖皇帝，万寿无疆”的祝文。对于绘画，则欣赏“万福图”、“万寿图”一类的东西，如《无锡县志》、《常州府志》记载了嘉靖朝的画家张广：“嘉靖中征入京，待诏内廷。世宗见其《万福图》，赏之，命尽进所画。于是宦者共属广为《万寿图》，将献之以邀宠”[17]。显然，审美层次之俗，能用“俗不可耐”形容，而大凡文人望之会感到有伤眼目。嘉靖皇帝既然特别喜欢“寿”、“福”类的书画，青花瓷绘画“寿”、“福”类的东西也就不绝于线。这样的审美，显然与他迷入道教、误入邪说的思想有关。嘉靖帝的道教，与道家思想“无”的清心寡欲思想追求相差甚远，他长期处于贪恋女色与追求长生不老之间，特别感兴趣于房中术、壮阳补气、炼丹炼药、崇奉迷信类的事情，为此所做的不少事情之荒唐，甚至到了“恶”的地步。例如，听信了道士的长生不老主意，用幼女月经炼“先天丹铅药”，竟命选大批幼女进宫，仅嘉靖二十六年、嘉靖三十一年、嘉靖三十四年的三次大选，就有 760 名 8 岁至 14 岁的幼女入宫专供炼药用。进士顾可学为投其所好，声言自己能将童男童女尿炼制成壮阳补气长生不老的“秋石”药，被任命为右通政，又提拔为工部尚书、礼部尚书，再加至太子太保；而得到时人“千场万场尿，换得一尚书”的嘲笑[18]。而由于长期虐待宫女，曾经酿成了十几个宫女差点勒死嘉靖帝的“壬寅宫变”[19]，虽然嘉靖帝的这些事情好像与审美无关，但嘉靖帝的眼光，就是那么肯定了浓丽艳俗的青花色调，并且企求长生不老的“寿”、“福”那样的青花表现大量涌现于嘉靖朝。

嘉靖朝的青花格调，隆庆、万历两朝有连续性。除了浓艳的青花色调继续外，道教题材也继续。例如清宫旧藏的“万历青花仙人渡海图梅瓶”，虽然画的是四仙渡海，仙人在四周祥云环绕之中足踏海水江崖，好像应该是仙气清远、不食人间烟火的不落凡尘境界，然而正好相反。其浓艳青花表现的仙人全无不落凡尘的清远感，即使

仙人形象也好比是朝列中出班的臣工向皇帝启奏的动态；而且由于仙人道袍上精心刻画了的暗花纹，还特别具有臣工的意味。其图案纹的云彩之上，虽然没有了嘉靖"寿"、"福"之类的文字，而取代了八卦纹，但世俗的道教气氛是一致的。

嘉靖至万历年间有关长生不老思想的青花表现，在故宫博物院藏品中的代表作还有：

"嘉靖青花云鹤八仙图葫芦瓶"，高 55 厘米，口径 5.7 厘米，足径 17 厘米。瓶葫芦式，直口，腹上圆下方，束腰，方圈足。颈饰青花锦地留白"寿"字，上腹绘八卦云鹤纹和海水江崖纹，下腹画缠枝莲纹，圆形开光内为仙人手舞足蹈的八仙图，画面虽不大却较精致，青花发色以及画法有前朝遗风。可能是嘉靖早期作品。

"嘉靖青花仙人渡海图双耳瓶"，高 40.5 厘米，口径 12.6 厘米，足径 12.4 厘米。瓶盘口，长颈，颈两侧各饰一蛟龙耳。丰肩，腹下收，束胫，圈足外撇。全瓶有八层图案装饰，从口至胫分别为回字纹、蕉叶纹、菱形格纹、凤凰纹、菱形格纹、仙人渡海图纹、海水奔马纹、花叶纹。青花发色浓重。

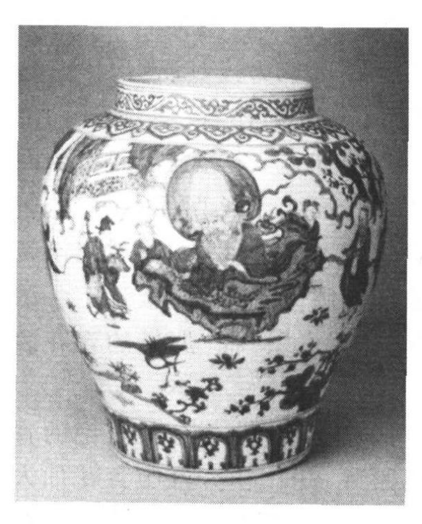


图 5－19　嘉靖青花八仙祝寿图罐
故宫博物院藏

"嘉靖青花八仙祝寿图罐"（图 5－19），高 41.2 厘米，口径 22.9 厘米，足径 24.2 厘米。罐直口，短颈，丰肩，鼓腹下敛，平底。青花通景绘《八仙祝寿图》，图中以南极仙翁为中心，各方神仙持贺礼依次朝拜，组成群仙祝寿的吉祥画面。其画意生动，青花色泽明亮。为嘉靖青花瓷中精品。

"嘉靖青花仙人寿字罐"（见前图 5－18），高 10 厘米，口径 7 厘米，足径 7.5 厘米。罐直口，短颈，鼓腹，圈足。青花绘四仙人手托宝瓶，瓶口飘出灵芝形云气内写工整

"寿"字。周围配饰松、竹、梅、灵芝等瑞草，以及"山"字形寿石，组成"芝仙拱寿"的吉祥画面。底款书"大明嘉靖年造"，其中一"造"字甚为鲜见。

"万历青花八仙图梅瓶"，高32.4厘米，口径5.7厘米，足径9.5厘米。瓶唇口，短颈，圆肩，敛腹，平砂底。青花纹饰，器身以如意云头边饰间隔成三段通景图，分别为八仙庆寿、四季花卉、海兽纹，颈、肩辅以缠枝莲纹锦地。

"万历青花进宝图碗"（图5-20），高8.4厘米，口径17.5厘米，足径7.7厘米。清宫旧藏。碗敞口，弧壁，圈足。青花纹饰，碗心绘正面龙，周围以缠枝莲托吉语"福如东海，寿比南山"，外壁绘八个手捧宝物的胡人。底青花双圈内书"万历年德府造"六字楷书款。



图5-20　万历青花进宝图碗
故宫博物院藏



图5-21　万历青花海屋添筹图碗
故宫博物院藏

"万历青花海屋添筹图碗"（图5-21），高6.5厘米，口径12厘米，足径4.3厘米。碗撇口，深弧壁，圈足。碗心绘石榴、蟠桃、荔枝三纹图。外壁绘海屋添筹图。"海屋添筹"故事见于《东坡志林》，说到尝有老人相遇，或问之年，一老人曰："海水变桑田时，吾辄下一筹，尔来吾筹已满十间屋。"该青花正画这一场景，仙翁对答间将一筹码举起，欲投向海中楼阁。"筹"是"寿"的谐音，"添筹"意在"添寿"。〔20〕

嘉靖、隆庆、万历年间的官窑青花人物，还表现婴戏、仕女等的社会风俗题材。例如"嘉靖青花婴戏图盘"（图5-17）所画，孩童们

围在一起的专注神情和各自的生动姿态，有浓郁的生活气息，尽管有多子多福的寓意，但与八仙祝寿的神话题材不同，这里更有对现实生活的仔细观察。画面上，孩童身着衣服的深色挤出了游戏石台的白色，成为人物活动中心，以此出发展开了圆形构图，因没有了过去一贯的宫廷感觉的祥云，而犹如一幅画平民百姓的风俗画。这种新感觉，以前的青花画面少有。青花婴戏，还被画成圆形图案，如故



图 5－22　明·万历青花妇人课子图罐
故宫博物院藏

宫博物院藏"隆庆青花莲生贵子团花纹碗"（见彩图 18），当把可爱的婴儿形象适合在花卉底的椭圆形内后，其形象更集中、更可爱。因为"莲生贵子"是"连生贵子"的谐音，有家族兴旺的寓意。仕女题材的，如"万历青花妇人课子图罐"（图 5－22）画的是妇人教子的日常情景，从而给人重视教育的启示和亲切的感觉。此件主题纹饰粉本出自同期的版画《闺苑》中的《课子图》，通过开光处理的手法，展现了妇人课子的一个个场面。这也是把日常生活情景搬上青花瓷器

的画面。生活情景的画面还如故宫博物院藏“嘉靖青花舞蹈人物图盘”,盘心绘杂戏内容的俳优嬉戏于庭院之间,与之相应外壁绘十人在山林间舞蹈,烘托着该盘舞蹈的主题。这类题材,得现实民俗生活的描写意趣。隆庆朝(1567—1572 年)、万历朝(1573—1620 年)继续了这类意趣。如婴戏的有故宫博物院藏“万历青花婴戏图圆盒”,高 11.3 厘米,口径 20.3 厘米,足径 16.2 厘米。盒子母口,圈足,底心微塌,盖面主题纹饰为开光婴戏图,绘 16 个童子在庭院内扮师教学、放风筝、骑竹马等嬉戏玩耍的场面。周围环饰云龙赶珠、花卉、杂宝纹等。青花色泽纯正,浓丽清艳,纹饰构图繁而有序,用笔生动。仕女的有故宫博物院藏“万历青花仕女图碗”,高 8.2 厘米,口径 22.1 厘米,足径 8.9 厘米,碗敞口,塌底,圈足。外壁青花绘仕女抚琴、对弈、阅卷、赏画。周围有高山、溪水、树石、栏杆。底青花双圈内书“大明万历年制”六字楷书款。

另外,嘉、万年间青花人物作品也有反映文人高尚情趣的题材。在故宫博物院藏品中有如下代表作:

“嘉靖青花四爱图罐”(图 5-23),高 33.9 厘米,口径 21 厘米,足径 24 厘米。罐卷唇口,短颈,丰肩,鼓腹,圈足。在腹部四面开光内分别画了“羲之爱鹅”、“陶潜爱菊”、“茂叔爱莲”、“浩然爱梅”四图。青花发色浓重,画风细腻,为嘉靖青花精品。彩图 19 展现的局部,能见“精”之一斑。该罐在万历朝有仿制品。

“嘉靖青花携琴访友图高足碗”,高 10.5 厘米,口径 15.2 厘米,足径 4.5 厘米。碗撇口,深弧

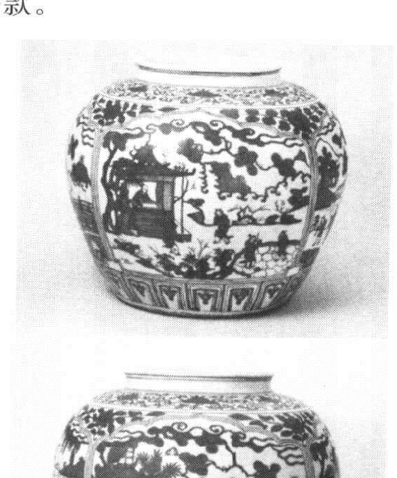




图 5-23
明·嘉靖青花四爱图罐
故宫博物院藏

壁，高圈足，中空。碗心绘东方朔从西王母处酒醉抱桃而归。外壁绘高士骑马出行访友，侍童携琴相随。画面形象生动，线条流畅。



图 5-24
嘉靖青花高士图杯
故宫博物院藏

"嘉靖青花高士图杯"（图 5-24），高 5 厘米，口径 7.7 厘米，足径 3.6 厘米。杯撇口，深壁，浅圈足。杯心画松竹梅柱石图，外壁绘《周茂叔爱莲图》，在树石、翠竹、房舍、清泉的环境中，茂叔凭栏观莲，童子侍侯于旁。这是一件仿成化官窑的佳作。



图 5-25
嘉靖青花人物图杯
故宫博物院藏

"嘉靖青花人物图杯"（图 5-25），高 10.5 厘米，口径 16.2 厘米，足径 5.5 厘米。杯敞口，深壁，浅圈足。清宫旧藏。杯心及口里画云龙纹，外壁绘竹林七贤图。这是当时青花瓷中新出现的画面，构图清疏气朗，人物造型在清瘦中得艺术趣味。画风受同期书画影响。

"嘉靖青花琴棋书画人物图筒炉"，高 19.5 厘米，口径 27.2 厘米，足径 23.5 厘米。炉呈尊式，唇口，直腹，平底呈三蹄足。在宽带龟背锦地开光内画鹦鹉仙桃纹的口沿下方，通景绘于庭中赏画、下棋的十八学士图，构图清朗疏松。三足饰以留白莲花纹。青花发色较浓重。



图 5-26
万历青花三友图碗
故宫博物院藏

"万历青花人物图盘"，高 4.2 厘米，口径 27.2 厘米，足径 18.9 厘米。盘敞口，浅弧壁，圈足，塌底。胎薄体轻，制作规整。盘心青花主体纹饰为会友图，两位避世高士悠游相遇而拱手施礼，侍童捧书在侧，周围景色清丽宜人。盘边环饰折枝花托杂宝，外壁画四季折枝花。

青花色泽浓丽明艳。为万历朝官窑中的珍品。

“万历青花三友图碗”(图 5-26),高 10 厘米,口径 21 厘米,足径 8.2 厘米。碗撇口,深弧壁,圈足。碗心绘松竹梅,外壁绘三高士前行,后有二书童捧书及古琴随后,周围祥云环绕,祥云的画法是双勾填色形成看来较粗的线条,再配以单勾细线形成粗细对比,这种画法是对宣德以来画云繁丽的简略。构图疏朗,青花浅淡。为万历晚期官窑之作。



图 5-27 万历青花经文观音像碗

故宫博物院藏

此外,宗教人物的表现有“万历青花经文观音像碗”(图 5-27),高 7.6 厘米,口径 16.5 厘米,足径 7 厘米。碗撇口,深弧壁,玉璧底。碗心楷书“南无无量寿佛”,环以缠枝花纹,外壁绘观音像,渡海观音居中,善财童子合掌相拜,韦驮身着戎装双手合十,横置金刚杵护法。一侧青花楷书经文 120 字,落款“皇明万历四十四年岁次丙辰仲冬月吉日精造”。青花设色清淡,富有层次,人物形象准确生动,特别是韦驮形象最见工整。

清代官窑青花烧造始自顺治朝。据说顺治十一年开始沿袭明代旧制为宫廷烧造官窑瓷器[21]。今故宫博物院藏有"乙未年制"四字篆书款的"顺治青花群仙仰寿图盘"（见后文图 5－35），有"戊戌"年号的"顺治青花加官图盘"，即说明了顺治烧造青花瓷的水平。因为"乙未"是顺治十二年(1655 年)，"戊戌"是顺治十五年(1658 年)，顺治一共十八年，从顺治十二年的"青花群仙仰寿图盘"到顺治十五年的"青花加官图盘"再到康熙朝青花绘画，有画工越来越精的发展路线。康熙青花瓷是画意最精的时期。耿宝昌先生说"大部分顺治官窑器的制作年代应为顺治晚期"[22]，应符合历史实际情况。因为顺治朝紧接着是康熙朝，前者是新皇朝刚创建的百废待兴之时，后者是清代走向全盛的时期，一种共同的时代精神正注入到改朝换代后的景德镇瓷业之中。

清初时代之盛，跟清朝既全面继承中华传统文化，又善于学习西方文化所奠定的基础有关。满族的清代皇朝图霸中原时，有一贯的尊崇汉族文化和崇信儒学的战略方针。而康熙皇帝从小就受父辈熏陶笃信儒学。亲政以后，更崇儒尊孔，专门拜谒孔庙，祭祀孔子。他的思想，可在首重五经中的《尚书》、《春秋》和四书中的《论语》，一见端倪。他认为《尚书》、《春秋》这两部书是"帝王之道"、"经世之法"，认为《论语》一书具载"天德王道之全，修己治人之要"（《康熙政要》卷八）。并且自己率先垂范，一方面是自幼就在祖母的严格教育下超负荷地学习，一方面是即帝位后格外认真刻苦，"五更即起诵读，日暮理事稍暇，复讲论琢磨"，认为"帝王图治，必稽古典学"。同时，康熙皇帝努力吸收西方科学，广泛招徕有自然科学知识的西方传教士来华，当时在华的西方传教士中对科学有贡献的达五六十人，分别来自日耳曼、意大利、比利时、西班牙、葡萄牙、法兰西、奥地利、匈牙利、墨西哥、波兰、立陶宛等 10 多个国家。此外，他还亲自向比利时人南怀仁和法国传教士张诚等学习几何学，向葡萄牙传教士徐日升等学习天文数学，从而成为中国第一个接受西方代数学的人。由于理解西方文化的科学性，他让中国数学家跟西方传教士学习数学，聘用西方专家测绘地图，从康熙四十六年(1707 年)起用了

10 年时间，采取实地测量的方法绘制出了第一张科学而准确的全国地图《皇舆全览图》，并且在测量中第一次用数据证实了牛顿关于地球椭圆说的理论，因此《皇舆全览图》在世界科学史上都是值得一提的事件。他重视西医，大胆起用西医为御医[23]。他重视西方绘画，起用一批有科学观念的西方画家为宫廷画家，使中国绘画第一次认真地面对西方绘画。治国方面，他勤于政治，励精图治。外治武功方面，他平定三藩，统一台湾。内修文治方面，他整肃吏治，繁荣经济。一时中华大地上，出现了欣欣向荣的、神清气爽的新气象。



图 5－28
清·顺治青花天女散花碗
苏州博物馆藏

清初新气象体现的青花瓷人物画，“顺治青花天女散花碗”（图 5－28）、“顺治青花加官图盘”（图 5－29）可推为代表。很明显，画意更接近传统宫廷人物画水平，总的感觉是比明代的画意更精。所画天女散花，虽为明代官窑常用的白描画法，但人物更庄重规整。而“顺治青花加官图盘”则在庄重规整中又重视与分水画法的结合，使画面更丰富（见彩图 20）。如果说顺治、康熙两朝究竟有什么不同的话，可能康熙朝的青花发色更为清纯。例如“康熙青花山水人物图瓶”（图 5－30）青花色纯那样。不过总的来说，清初顺治、康熙两朝青花具有清纯、静美的风格，完全走出了嘉靖、万历官窑青花那种浓艳俗丽的感觉。



图 5－29
清·顺治青花加官图盘
故宫博物院藏

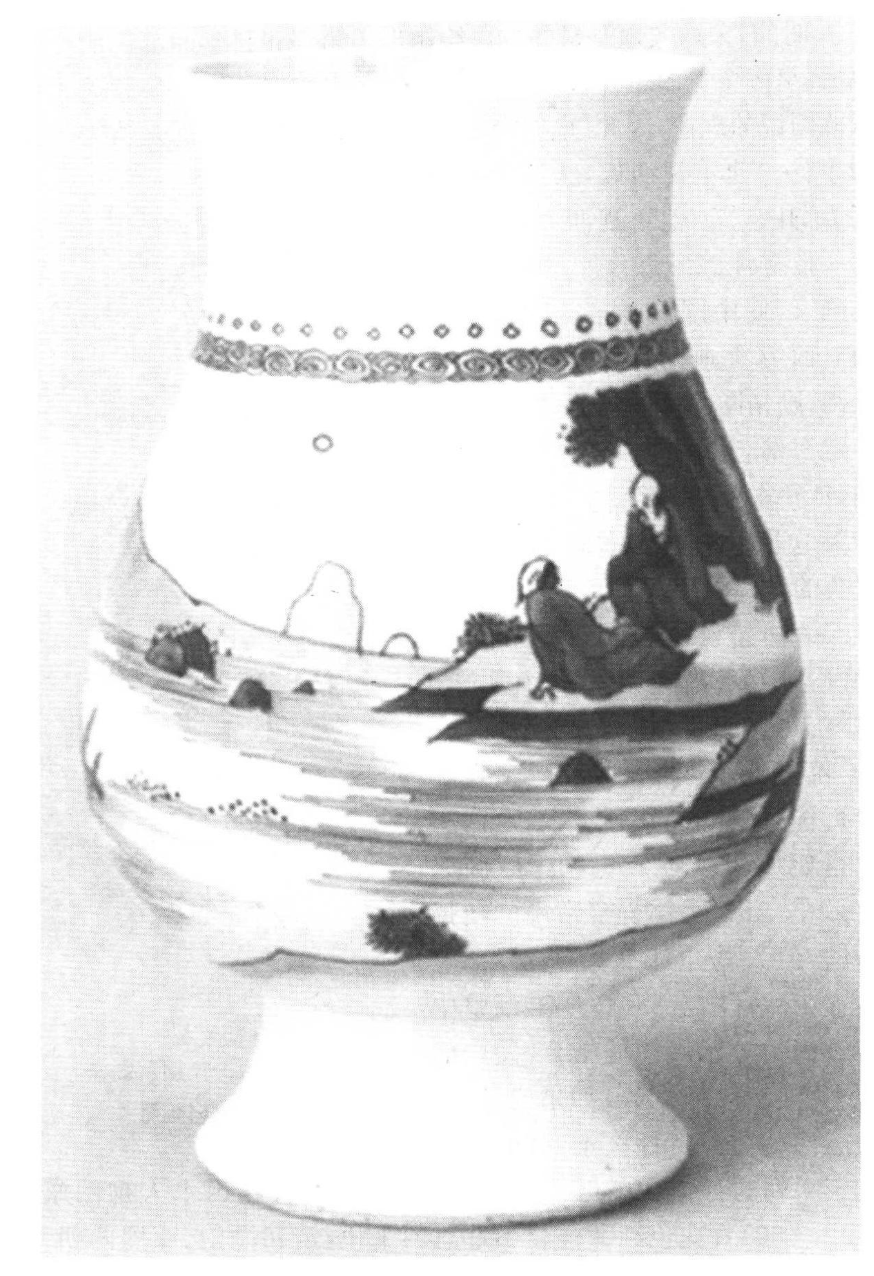


图 5-30 清·康熙青花山水人物图瓶 故宫博物院藏

清初青花的清纯静美，首先是瓷器的材质达到了新的境界。特别是康熙朝，青花料、胎土、釉子等的瓷器材质达到了前所未有的高水平，这是清初盛世精益求精的时代所取得的成果。当时青花的来源，据说是浙江地区。约成书于雍正年间的《南窑笔记》说青花"故总以浙料为上"；唐英《陶冶图说》记青料"出浙江绍兴、金华二府所属诸山……"，发色理想的康熙青花料应是这种浙料。康熙青花料的一个重要特征，是能达到如中国画"墨分五彩"那样的层次分明效果，而有"青花五彩"之称。对此，《中国陶瓷史》比较明代青花道："明代青花器，特别是正德以前青花的色彩往往也有浓淡不同的层次，但这是在用较小毛笔涂抹青料时由笔触自然造成的效果，即使有一些分色层次，色调也不多。康熙青花器则完全由工匠们成熟地运用更多种浓淡不同的青料，有意识地造成多种不同深浅层次的色调。同一种青料由于它的浓淡不同，形成了色彩上不同的感受，甚至在一笔中也能分出不同的浓淡笔韵"，因此"康熙青花瓷器有'青花五彩'之誉"[24]。因康熙胎土淘炼非常精细，烧成后的瓷质坚硬纯净，白而缜密，甚至有"糯米汁"、"似玉"的比喻，这为纯净青花色料奠定了"一笔中也能分出不同的浓淡笔韵"体现微妙层次的表现基础。另外，有"坚白釉"、"粉白釉"、"硬亮青釉"等赞誉的细润釉质能紧密结合胎骨使浑然一体，所以康熙青花瓷格外美。

顺治、康熙青花人物画发挥了传统绘画的美。"顺治青花天女散花碗"、"顺治青花加官图盘"、"康熙青花山水人物图瓶"发扬了明代吴伟、明末清初陈洪绶、明清版画的成就。吴伟是明代浙派巨匠，白描深得李公麟白描三昧，早在26岁时作《铁笛图》（今藏故宫博物院）就有王宠题跋所评："龙眠居士作白描已入神品，五百年来罕见其俦，小仙突起独能与之颉颃，第令龙眠复生，亦当许之入室，孰谓古今人不相及哉"。38岁时作《洗兵图》，白描画法劲健。晚期45岁（吴伟死时才50岁）时作《歌舞图》，人物仪态自



图5-31　明·吴伟《武陵春图卷》局部　故宫博物院藏

然而线条细劲流畅。而"顺治青花天女散花碗"的所画，最接近吴伟细笔的《武陵春图卷》(图 5－31 为其局部)。吴伟墨笔细线行云流水地勾画出仕女淡淡春愁的神态，娟秀流利而顺畅的线条感觉，"顺治青花天女散花碗"得之。散花的天女之柔姿丽质以及在云间飘动的律韵，通过中锋用笔的圆转青花细线，表现得温雅柔和而韵味隽永；仕女柔嫩的肌肤和谐于褶纹稠密的衣纹，又和谐于云纹和花纹，那种韵律感被统一在淡淡青花的韵味之中。这种韵味赋予的用笔，表明了当时青花对于明代吴伟、北宋李公麟白描传统的理解。

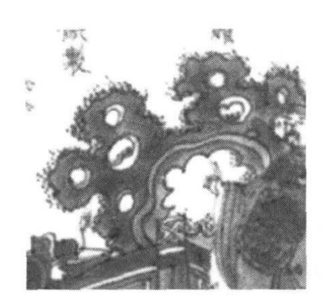


图 5－32　清・顺治青花加官图盘(局部)

"顺治青花加官图盘"画法则倾向于对陈洪绶画法的吸收。从局部放大画面(图 5－32)我们能看到，虽然生动的人物造型在比例上求准，不类陈洪绶人物的奇崛变形，但线条组织的装饰意趣、某些线条的方棱折角、勾线感觉的浑穆等方面，有吸收陈洪绶人物画法的意味。

线条组织的装饰意趣，具体表现在人物线条组织的方法上。例如被加官的主人公下垂的袖管衣纹处理，童子弯曲的肘部带来运动的前臂衣纹处理，肘外一组放射状的钉头鼠尾腰部衣纹处理等，因为富于秩序感、程式性，而有装饰意味。这种意味，能在图 5－33 陈洪绶《隐居十六观・漱句》中得以管窥。该图人物线条组织的那种主观性，使两袖线条似水波的波浪那样有序推展，而背部及臀部等的线条组织也随之适合在波浪形的整体感觉之中，从而形成线条组织的装饰意趣。这类线条组织，是陈洪绶人物画的特色。



图 5－33　清・陈洪绶《隐居十六观・漱句》

某些线条的方棱折角，具体表现在衣纹、背景湖石等物象的勾线处理上。衣纹转折尚方角之硬，湖石用笔尚方棱感觉，一定程度上与陈洪绶方硬感的用线有联系。陈洪绶画人物衣纹线条经常与画山石、湖石的

"方"、"硬"感一样，如故宫博物院藏《摹李公麟乞士图轴》、苏州博物馆藏《钟馗图像》、重庆博物馆藏《晞发图轴》、天津市艺术博物馆藏《展卷策杖图轴》等，往往人物画的线条带进了山石的感觉。"顺治青花加官图盘"用线的方硬程度，虽然不能与所举的陈洪绶图例相提并论，但有时代性的映带关系。

勾线感觉的浑穆，具体表现在青花线条中锋之力凝聚于笔端线条的感觉，有陈洪绶用笔"古心如铁"的浑穆感。"古心如铁"的"古"，陈洪绶的用笔理解为："故夫画，气韵兼力，沨沨容容，周秦之文也；勾绰捉勒，随境錾错，汉魏文也"，还如陈洪绶晚年的好友许宰评其画道："古心如铁，秀色如波，彼复有左右手，如兰枝蕙叶，乃有此奇光冷响"[25]，即静穆、凝练的骨法笔线。图 5－32"顺治青花加官图盘"的青花用线一定程度上沾染于此。

陈洪绶的人物画对于景德镇瓷画的影响，值得关注康熙朝派往景德镇监制官窑瓷器的刘源[26]，因为刘源是一位有陈洪绶风格的画家。刘源，字伴阮，河南祥符人。据秀水张庚《国朝画徵录》记载的"朱宾占、刘源、金古良"三人中，刘源的画风是"善山水人物超迈古健有奇气"，他推崇朱宾占所作的《凌烟阁功臣图》，曾让金古良画雕本，而金古良又是一位深有陈洪绶画风的造诣者。详细的记载云："朱宾占字仲立，嘉兴人，客游江南三十载不归，性恬淡与物无忤，画工人物，尝画凌烟阁功臣图。芜关榷使刘伴阮见之，遂攘其名以付雕，伴阮名源，祥符人，善山水人物超迈古健有奇气，写意花草及龙水悉佳，名时垂后宜也。一时雕本人物有无双谱，山阴金古良画。先是陈章侯画水浒传像，各极意态，妙绝一时，好事者雕行之功臣，无双继其美矣，古良名史，以字行，人物名手也。二子可久可大，世其学。"[27]这里反映了刘源以"芜关榷使"的身份，在"付雕"《凌烟阁功臣图》的过程中发扬了陈洪绶画风，因刘源作为自己是陈洪绶画风者，又曾经是康熙朝廷的瓷窑监制官，在瓷窑监制中会使陈洪绶画风自然而然对官窑瓷画有影响，恐怕有理由去猜测。

例如，"康熙青花高士赏古图盘"（图 5－34），或许是一件那样的作品。该盘高 2.5 厘米，口径 15 厘米，足径 9 厘米。盘口微撇，浅弧



图 5－34 清·康熙青花高士赏古图盘 故宫博物院藏

壁，圈足。此盘造型规整，底青花双圈内书“大清康熙年制”六字楷书款。盘里青花画面，应出自宫廷画师之手，但一些具体处理如湖石的方硬造型等，明显是陈洪绶风格。而其中倚案而坐的老者，拱手捧一方篚而来的家僮，陈列着鼎、炉等古器的案桌等，虽不能等同于陈洪绶，但各造型所流露出的意趣，不能完全否定了陈洪绶的作用。此外，这类作品题材的新颖，显现了康熙青花画风的清新。



图 5－35 清·顺治青花群仙仰寿图盘 故宫博物院藏

清初有承上启下意义的青花人物画作品，是“顺治青花群仙仰寿图盘”（图 5－35）。该盘的自然情况为：高 5.1 厘米，口径 20.7 厘米，足径9.4厘米。画面上方题祝寿诗，并有青花书“乙未仲春书贺瑞伯相公千秋”纪年纪事铭。外壁釉下暗刻折枝花纹。底青花双圈内书“乙未年制”四字篆书款。干支款乙未年，为顺治十二年（1655年）。是顺治时期断代的标准器之一。所画西王母手托玉盘中寿桃七枚驾祥云而来，八仙各托宝物恭敬仰望迎接寿星降临的内容，明显延续了明代嘉靖官窑的题材与构思。不同于嘉靖的是，由于营造了自然山水环境，神话的八仙题材没有了嘉靖时期那种浓郁的神秘气氛。又虽然人物的画法还没有完全脱去嘉靖、万历时的概念化表现，但是造型正在趋向自然，画法因青花发色清纯和层次分明而清新。

这类祝寿题材，虽然不时还有神话性质的表现，如“康熙青花祝寿图六方花盆”，绘寿星骑鹿与天官驾蛟，两侧均绘仙女图，口沿下青花横书“大清康熙年制”六字楷书款。但脱离神话而着重于现实

生活场面描写的，是值得注意的新动向。例如“康熙青花祝寿图棒槌瓶”（见彩图 21）就描写实际生活的祝寿情景。虽然取材于历史故事，为唐代汾阳王郭子仪祝寿，但毕竟是人们眼中所能见到的实实在在的场面。该瓶高 77.6 厘米，口径 15.3 厘米，足径 17.2 厘米，直颈丰肩，长直腹，圈足。形制高大的瓶体上通景青花所绘《郭子仪祝寿图》，说的是郭子仪有七子、八婿在朝做官，其中一子是当朝驸马。每逢其寿辰，七子八婿均携子前来祝寿，可谓官高位显，子孙满堂，富贵长寿，故有“大富贵亦寿考”的称颂。这样的祝寿场景，能激发人们的功名心，所画人物各具雍容富贵的神态而真实生动，在当时另有一种积极的社会意义。

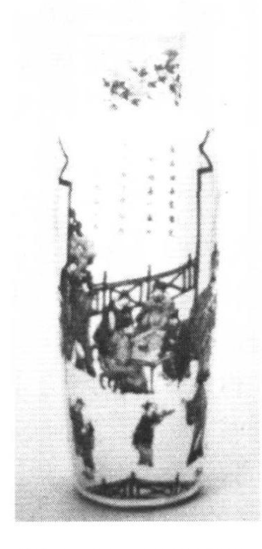


图 5－36　康熙青花登瀛洲图棒槌瓶 故宫博物院藏

激发功名的题材还有：

“康熙青花登瀛洲图棒槌瓶”（图 5－36），高 46 厘米，口径 11.5 厘米，足径 11.5 厘米。瓶撇口，短颈，丰肩，长直腹，圈足。器身通景青花绘十八学士在文学馆内读书、下棋、抚琴、作画、高谈阔论。画上方有青花楷书七言诗一首。底白釉暗刻双圈，内青花书伪托“大明成化年制”六字楷书款。由于康熙皇帝广开科举，收聘贤才，故而当时的青花瓷上，此类图画十分盛行。



图 5－37　清·康熙青花园景仕女图瓶 故宫博物院藏

“康熙青花指日高升图观音尊”（彩图 22），高 27.3 厘米，口径 7.9 厘米，足径 9 厘米。尊口微撇，短颈，长腹渐收，圈足外撇。器身通景青花绘《指日高升图》，图中一官人回首仰望，直指当空的太阳，侍童持纨扇亦随

之观望,另一侍从手持官服侧立在旁。空中彩云环绕,呈现祥福景象,寓意“官运亨通,指日高升”。底青花书伪托“大明成化年制”六字楷书款。

利用青花色料工艺成就而充分发挥“青花五彩”长处的代表作,有“康熙青花园景仕女图瓶”(图 5-37)。高 23 厘米,口径 3.6 厘米,足径 5.8 厘米。此瓶小唇口,细颈,垂腹,圈足。青花纹饰,口沿下饰冰裂纹,器身通景绘仕女婴戏图,周围有芭蕉、洞石、桂树、栏杆。其画面,有以“折桂”寓“今日膝下小儿,明朝登科及第”之意。“折桂”典出于《晋书·郤诜传》,晋代郤诜为雍州刺史,赴任前武帝问:“卿自以为何如?”诜对曰:“臣举贤良对策,为天下第一,犹桂林之一枝,昆仑之片玉。”画面正借用此典,象征仕女怀中所抱婴儿将来的锦绣前程。画法上,明显地引进了较为自由的写意笔法,勾线在粗细变化中一气呵成,所结合的分水法,使青花在水色滋润的感觉中浓则浓矣,淡则淡矣,应和了韵律节奏美的需要而随意处理。这样的青花分水法运用的境界,是康熙青花成就的典型体现。

康熙官窑青花人物画的代表作品还有:

“康熙青花行乐图观音尊”,高 48 厘米,口径 14.1 厘米,足径 13.2 厘米。尊撇口,短颈,长腹下敛,圈足外撇。器身通景青花绘贵妃行乐图,周围饰栏杆、洞石、芭蕉、松柏等,颈部辅以折枝花鸟纹。底青花双圈内书伪托“大明成化年制”六字楷书款。观音尊亦称“观音瓶”,为康熙年间典型器,多绘以青花人物。此器人物绘制细腻生动,仿佛地毯也随舞女飞动。

“康熙青花四雅图观音尊”,高 47.8 厘米,口径 15.2 厘米,足径 12.2 厘米。尊撇口,短颈,长腹渐收,圈足外撇。器身通景青花绘琴、棋、书、画文人四雅图,周围环衬屏风、几案、洞石、芭蕉、盆景等。底青花双圈内书伪托“大明嘉靖年制”六字楷书款。此尊绘工细致入微,人物姿态生动,特别是屏风图案画得大气磅礴,起到烘托主题的作用。

“康熙青花人物异兽图尊”,高 23.7 厘米,口径 13.6 厘米,足径 13 厘米。尊撇口,粗颈,垂腹,高圈足外撇。器身通景青花绘人物戏

异兽，盔甲鲜明的武士手捧火珠与异兽相戏，异兽生得龙首狮身，身披鳞甲，匍匐于地。周围衬以山石、老树、竹林、花草等。底青花书伪托“大明宣德年制”六字楷书款。

“康熙青花竹林七贤图笔筒”(图 5－38)，高 15.2 厘米，口径 18.5 厘米，足径 17.9 厘米。笔筒直口，直腹，玉璧形底。通景青花绘竹林七贤图。底心青花书伪托“成化年制”四字楷书款。此器胎质缜密，白釉莹润，青花发色鲜艳并有层次，画面典出《三国志》，表现魏末时的七位贤人雅集于竹林，饮酒、抚琴弹唱，其逍遥得意的神态栩栩如生，可谓案头文玩之佳品。



图 5－38 康熙青花竹林七贤图笔筒
故宫博物院藏

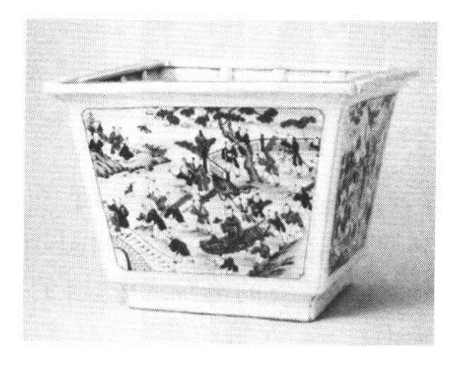


图 5－39 康熙青花百子图方花盆
故宫博物院藏

“康熙青花百子图方花盆”(图 5－39)，高 35 厘米，四口边各 41.5 厘米，足边各 32 厘米。盆折沿，四方委角形，斜壁，折底，方圈足。器身四面开光，内绘百子戏春图。图中小童打伞、举莲、骑马、放风筝、燃爆竹、乘船……尽情嬉戏，场面热闹非凡，充满了欢乐的气氛。百子图是明清瓷器习见的传统题材，寓意“人丁兴旺”、“多子多福”。此盆婴戏中又寓有“状元及第”、“冠带相传”的吉祥之意。

“康熙青花高士赏古图盘”(见彩图 23)，高 2.5 厘米，口径 15 厘米，足径 9 厘米。盘口微撇，浅弧壁，圈足。底青花双圈内伪托“大明成化年制”六字楷书款。画主人开箱请友赏宝，客人拱手施礼，身后书童捧卷相随，家童抱剑而立，周围罗列各种古器与善本书籍。

此盘胎体轻薄，画面清秀高雅。

"康熙青花耕织图碗"(图 5－40)，高 10 厘米，口径 20 厘米，足径 9.3 厘米。碗口微撇，深弧壁，圈足。外壁通景青花绘耙耨图；碗心圆形开光内绘牧童骑牛图；里口沿饰锦纹。底青花双圈内书"大清康熙年制"六字楷书款。此器青花艳丽，纹饰描绘了初春时节农夫冒雨耙地的情景，生活气息浓厚，反映了当时的社会生活状况。其粉本源自康熙皇帝命焦秉贞绘制的《耕织图》。当时所绘《耕图》、《织图》各二十三幅，并作诗题咏，由朱圭雕版刊行，此图取自《耕图》中的一幅。



图 5－40　康熙青花耕织图碗
故宫博物院藏

"康熙青花仕女游园图碗"，高 7.5 厘米，口径 19.5 厘米，足径 7.6 厘米。碗敞口，弧壁渐收，圈足。外壁通景青花绘仕女游园图，五位娇媚的仕女款款穿行于青松赤桂、鸟语花香的庭院之中，有的折桂相赠，有的抱琴相随，四周衬以远山祥云。足墙绘卷云纹。底青花双圈内书"大清康熙年制"六字楷书款。此器为清官窑仿明官窑之作，即所谓的"官仿官"。其造型，纹饰基本与明代宣德青花器一样，只是青花用料不同，由于用的是云南产的珠明料，青花发色青翠，富有层次。[28]

康熙之后的雍正、乾隆两朝，是清代官窑保持神清气爽感觉而继续清纯静美的时期。皇帝仍然治国有方，例如雍正帝治国以勤政、俭朴、自律、猛严著称。在位 13 年，整顿吏治，相对而言使官场清正。在朝廷的各类大政中，雍正帝最重用人，认为"治天下惟以用人为本，其余皆枝叶事耳"，所以因用人得当而吏治清明。这也是一位日理万机的皇帝，他审阅各种奏折一丝不苟、雷厉风行，而且从不假手于他人。据估算，他平均每天阅读 40 份奏折、题本，在位 13 年合计约 19 万件。而且经常召见大臣谈话，据载雍正五年(1727 年)4 月 16 日一天之内 11 次接见大臣，每次三四人，向他们了解情况。而在这样的繁忙政务之中，还极其关心绘画。如清档中常能看到雍正

帝对宫廷画家的具体要求，如“郎世宁画过的者尔得小狗虽好，但尾上毛甚短，其身亦小些”[29]之类的有不少。这种认真求完美的作风也为乾隆延续。所以景德镇官窑的雍正、乾隆两朝青花人物瓷画，不乏优秀之作，如“雍正青花三星图缸”，高47.5厘米，口径48厘米，足径39厘米。缸敛口，圆腹，卧足。器身通景绘三星图，纹饰含有多种吉祥寓意，如三星高照、松鹤延年、福禄双全、连生贵子。图中老寿星手持仙桃，笑容满面，身前站着怀抱童子的福星和持笏的禄星，周围小童正在玩耍，或骑鹿、吹笙，或摇莲、举如意，空间绘流云、蝙蝠、仙鹤、松树、山石、花草。青花呈色淡雅，画工精细。还如“乾隆青花山水人物图胆瓶”（图5-41），高58.5厘米，口径7.5厘米，足径18厘米。瓶直口，长颈，垂腹，圈足。通景绘高士图。图中重峦叠嶂，草木繁茂，数人在松林间或抚琴、对弈、吟诗、赏画，逍遥自在。画工生动精致。其青花呈色淡雅，人物神情自若，相互顾盼，在高山青松的烘托下，有恬静清逸的意境。[30]


图5-41　乾隆青花山水人物图胆瓶（局部）　故宫博物院藏

2. 民窑

民窑，是老百姓自己烧造的瓷窑，瓷器绘画乃出于老百姓自己的需要。从而与服从于、受制于皇帝宫廷审美的官窑瓷画有着本质上的区别。不过其区别是相对而言的。因为景德镇宫廷御窑厂的长期存在，民窑瓷绘自然而然地在很大程度上受到宫廷艺术的影响，同时文人画的影响在瓷器绘画上时有体现，所以虽然民窑瓷绘是民间艺术的性质，却与完全局限于一村一寨的民间艺术不能同日而语。长期以来景德镇民窑瓷绘一直是吸收宫廷院体画、文人画而立足于民间绘画表现的成果。所以，比起一般的民间艺术来，其内涵要广大得多。

民窑青花绘画在景德镇的兴起，曾经有过一段艰难的路程。明

代中期以前受到宫廷压制，明代中期才逐渐兴旺起来。明代中期以前民窑所受的压制，一是宫廷占有熟练的制瓷匠人和垄断制瓷优质原料。关于前者，《浮梁县志》载："匠籍、匠户例派四年一班，赴南京工部上纳班银一两八钱，遇蒙烧造，拘集各厂上工，自备工粮。"关于后者，《浮梁县志》亦载："出新正都麻仓山，曰千户坑、龙坑坞、高路坡、底路坡四处为上土，亦曰官土"，官土"一百斤值银七分"，并只供官窑使用；民窑瓷土则差劣得多，"每担土所鬻不过数分"。据清·蓝浦《景德镇陶录》载："明洪武二年就镇之珠山设御窑厂，置官监督，烧造解京"，从以上记载中可以想见"置官监督"民窑的情况。二是曾制定过禁止民窑烧造的法律，如《明英宗实录》第四十九卷记载正统三年(1438 年)"禁江西瓷器窑场烧造官样青花白地瓷器于各处货卖……违者正法处死，全家谪戍口外"，第一百六十一卷记载正统十一年又有"禁江西饶州府私造……白地青花瓷器……首犯凌迟处死，籍其家赀，丁男充军边卫，知而不以告者连坐"。此又可以想见民窑被宫廷监督之下受严格限制的情况。民窑之艰难者如是。

据目前对景德镇明代民窑的研究来看，明初民窑青花制品较为粗糙。从胎质来说，洪武、永乐的僵胎现象较严重，从釉色来说，洪武有釉薄及失透现象，永乐有缩釉现象，宣德有火候掌握不好产生的灰黄或灰青色等现象。纹饰方面，多见用笔粗率的花草纹和一些如"福"、"寿"字那样的单字书法纹。宣德后的正统、景泰、天顺三朝，即从 1436 年起至 1464 年为止的近 30 年间，曾因无款而被称之为"空白期"。既然正统朝有不准民窑私造青花器的禁令，必然极大地限制了这期间民窑青花瓷的生产，但是未必断绝其烧造。近年来就有正统、景泰民窑瓷器出土[31]，不过瓷画纹样粗率，而且没有发现青花人物的画面。



图 5-42 明·成化青花人物三足香炉图
江西省博物馆藏

成化朝起，民窑情况有所改观。从烧成工艺来说，虽然底面和圈足上端有缩釉点，但总的来说釉层透明，釉质细腻，釉表不见细橘皮纹，施釉均匀而烧成后白中泛青（有釉层较薄者为白色）。其青花发色，与洪武、永乐发色呈深靛青有暗滞感相比，成化呈色清丽的混浊的都有。成化民窑有青花人物出现，如江西省博物馆藏“成化青花人物三足香炉”（图 5－42）和“成化青花人物梅瓶”，用线粗率、意笔简练。此外还能见到青花婴戏的生动表现[32]。其粗笔勾线与前图 5－13 官窑“成化青花高士图盖罐”的细笔白描完全两种风格。成化以后，民窑青花人物作品开始增多，例如江西省博物馆和景德镇陶瓷馆各藏有不同画面的“弘治民窑青花高士图盖罐”，景德镇陶瓷馆还藏有“弘治民窑青花仕女图碟”、“弘治民窑青花人物长颈瓶”、“弘治民窑青花仙人图桶式香炉”、“弘治民窑青花柳下婴戏图碗”等，其风格与图 5－42 的成化民窑基本一致。嘉靖年起，画风偏向于细笔方面，如景德镇陶瓷馆藏“嘉靖民窑青花八仙朝圣图蒜头瓶”、“嘉靖民窑青花人物十八学士把碗”（图 5－43）、“嘉靖青花莲池水禽图净水碗”内的“高士读书图”（图 5－44）等，人物造型虽因熟练而程式化，但线条细挺的中锋用笔骨力凝练。



图 5－43　明·嘉靖民窑青花人物十八学士把碗
景德镇陶瓷馆藏

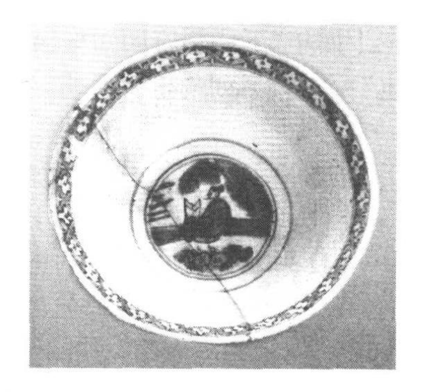


图 5－44　明·嘉靖青花莲池水禽图净水碗（碗内）
景德镇陶瓷馆藏

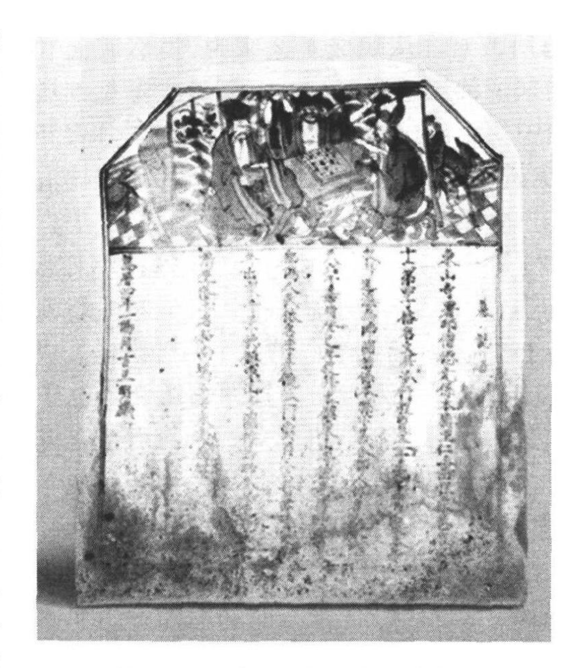


图 5-45　明·万历四年青花墓志
景德镇文物商店资料室藏

弘治至嘉靖的民窑青花，是在官窑生产有所跌落的情况下发展的。由于弘治朝廷对于景德镇瓷业的管理松懈（据文献记载看，弘治朝共 18 年不言窑事），正德朝的民窑青花瓷器较多，所绘纹样中有人物表现。嘉靖朝官窑质量下降，文献中一再有处理督造官的记载，如《江西大志·陶书》记嘉靖九年“诏革（督造）中官”，《豫章大事记》记嘉靖十一年“逮饶州知府祈敕下狱”，十七年“谪江西巡按御史陈褒”，二十五年“停今年烧造”，三十四年“下饶州府同知杨锡文、通判陈炼子抚臣逮问，以瓷器不堪也”[33]，一系列的事件说明嘉靖官窑大不如从前。然而民窑青花却在蒸蒸日上，近年来的景德镇考古发掘也表明，嘉靖的民间制瓷业不仅数量上大大增加，其分布也点多面广，由明初靠近原料、燃料产地、依山傍水地区，向沿着东河、南河流域以及昌江的两翼向市区集中，在市区的大量出土物中，明初民间青花较为少见，多为明代中晚期的民窑青花。这无疑说明了景德镇民窑数量的激增。确实，一些文献中出现了对著名名窑的记载，如清·蓝浦《景德镇陶录》卷五记载：“崔公窑，嘉（靖）隆（庆）



图 5-46　明·万历青花铁拐李炼丹图盘
景德镇陶瓷馆藏

间人，善治陶，多坊宣（德）成（化）窑遗法制器，当时以为胜，号其器曰：崔公窑瓷。四方争售……为民窑之冠”；“周窑，隆（庆）万（历）时人，名丹泉。本吴门籍，来昌南造器，为当时名手”。民窑制瓷水平之高，《万历野获编》曾与官窑比较云：“嘉靖窑则又仿宣、成二种而稍逊之，惟崔公窑加贵”。所以到了万历朝，开始出现了值得认真注意的民窑青花瓷人物画作品。如景德镇文物商店资料室藏“万历四年青花墓志”（图 5－45）、景德镇陶瓷馆藏“万历青花铁拐李炼丹图盘”（图 5－46）即为代表作。

这两件作品之所以值得注意，是因为民窑画工水平超越了以往成化的粗率、嘉靖的程式，而是以蕴蓄明代人物画成就的姿态，一定程度上有文人心性表现的那种意味。

明代万历朝之前绘画的有关人物画，如前面官窑青花人物画部分所提到的永乐王绂、宣德李在、马轼、成化杜堇、吴伟等，无论是折硬的方线还是幽柔的圆线，都是骨力细劲的用线。接着兼擅人物画的郭诩《琵琶行图》、张路《骑驴图》及《吹箫女仙图》等作品，也相类或圆或方的细劲骨线。万历青花人物画乃吸收了这些人物画成果，用同类的细线白描风格达到形神毕肖表现的。“万历四年青花墓志”线条在折硬中的细劲，“万历青花铁拐李炼丹图盘”线条相对而言的圆润中之细劲，直入前述诸家人物作品的神韵。这种线条所描写的人物生活场面之生动，既开民窑之未有，又为官窑莫及。如“万历四年青花墓志”所画下棋，从背景的屏风以及周围环境来看，所画好像是在一官邸中下围棋的场景。前面左右两老专心对弈，中间一和尚手舞足蹈开怀大笑，大概笑声吸引了屏风后探出半个身子的有点惶恐的童子，童子身后还有一只好奇神情的小鹿。而这居中大笑的和尚，应是墓志开首所写的“东山寺署邸僧德尧”。他的大笑，似乎与“君子观棋而不语”的传统规矩大相违背，特别在专心致志下棋的两位老者面前似乎格外肆无忌惮。不过画面上人物表情与动物神态，倒也因此各有个性特征。而且富于功力的人物线条展示水平不低的绘画技巧。然而，和尚生前的这幕生活情景，目的还是在开悟人：认真下着的一盘棋好比是兢兢业业的整个人生，要心无挂碍

才能像和尚那样超然啊！这种开悟体现的青花用笔，就是那样潇洒自由，无法而有法，以至于笔底形象栩栩如生。

该画从内容到笔法似乎还有深刻意义。

关于青花墓志图，别忽视了万历四年的1576年，那是相通于禅宗思想的王阳明"心学"在中国社会盛行，一种自由的思想风气弥漫开来、并对绘画艺术产生影响之时。所谓"心学"，是思想家王阳明（1472—1529年）从治国角度倡导的以心为本的学说。其强调"心"的作用，从传统哲学思想云："心，一而已"[34]；从主观对于客观事物的关系云："心即理也"[35]；从人的角度云："夫人者，天地之心"[36]。之所以处处强调"心"，目的是要"致吾心之良知于事事物物也"[37]，而臻于儒家格物、致知、正心、修身、齐家、治国、平天下的目标。"心学"思想显而易见加入了佛教禅宗思想，禅宗的"心"乃如《金刚经》说"应无所住，而生其心"，即心无挂碍而应对万事万物。"心学"尽管不能达到禅宗的那种纯粹性，却极其重视心的作用而处处指出之。这对于明代中后期艺术思想与艺术表现极具影响力。艺术思想方面，如董其昌（1555—1636年）云："画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机"（《画眼》），"形与心手相凑而相忘"（《画旨》）；艺术表现方面，如徐渭（1521—1593年）云："不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽"（《题画》）。青花墓志图所画的人物意趣以及笔法，与此时代的思想、艺术非常和谐，从内容到画意富于明代中晚期的气息。像"万历四年青花墓志"这样水平的青花人物画产生，标志着景德镇民窑青花瓷画艺术上了台阶，步入了新的层次。

万历民窑青花的长足进步，与嘉靖以来"官搭民烧"即官窑烧造强加于民窑的当时制度有一定关系。"官搭民烧"是嘉靖、隆庆、万历时期官窑盘剥民窑的一种烧窑制度。该制度沿用宋元以来"有命则供，无命则止"的办法，明代正统朝、而后正德朝也曾使用过这个办法在民窑搭烧了数量不少的瓷器，嘉靖起成了一种定制。形成这种定制，是官窑管理腐败的结果，其中有官窑盘剥民窑的目的。当时官窑御器厂在陶瓷生产上是趋辩塞责，官匠因循，盗窃青料，偷工减料，瓷器实在难于烧成。因为民窑比官窑烧得好，于是产生了"官

搭民烧”制度[38]。官窑盘剥民窑有种种办法，例如压低价格，该是每口五十五两银的大样鱼缸只给银二十两；本来应该配备的上好青料，却以质量低劣的给之，而民窑要画出符合宫廷要求的青花，得另外花高价买进；民窑产品达不到官窑要求的，“则官窑悬高价以市之”[39]，所以“官搭民烧”使民窑苦不堪言，正如《浮梁陶政志》说：“官府之制造，往往疲于供应，盖民以陶利，亦以陶病”。不过，别以为“官搭民烧”是任何民窑都可烧造的。在明代九百座窑中，能够上“官搭民烧”水平的民窑只有二十座。不过，虽看来参与的民窑不多，却对民窑烧造的整体水平提高具有促进意义。官窑的苛求，使民窑不得不在每个环节上必须严格把握才行，从而走向了高水平。这样的二十座民窑，对于带动整个景德镇民窑的制瓷水平进步有领头羊的意义。

所以，万历民窑青花的艺术水平能让人开眼界。此时民窑似乎特别寄情于那骨法细劲的纯粹线条表现，不少画面甚至舍弃了丰富的块面的灰调，尽情于单纯线条的装饰之美。如“万历民窑青花访友图罐”（图5-47）所画人物，勾线之美的传统白描铁线描、高古游丝描类骨力中锋细线的娴熟运用，笔力总是凝聚在中锋笔端，凡行线处无不美。而且其线，除了生动勾勒动态而传神外，既能以平行线组成灰调，又能以放射状的规则结构线表现衣纹。其它的如飞鸟、树干、流云、屏风、山石等等，无不是规则线条组成之。



图5-47　明·万历民窑青花访友图罐　私人藏



图 5－48　明·天启青花人物碗（局部之一）



图 5－49　明·天启青花人物碗（局部之二）

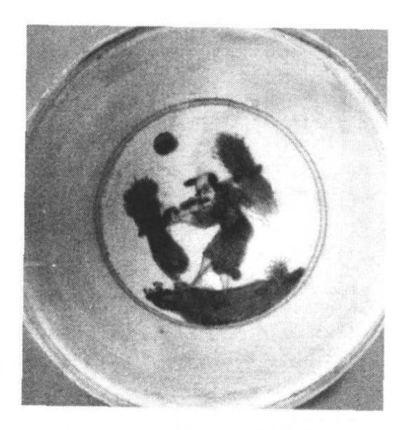


图 5－50　明·天启青花人物碗（局部之三）南京博物院藏

天启、崇祯两朝的晚明时期，是民窑青花人物画继续发展万历民窑成就的时期。青花画法之美往往表现为造型有意趣以及勾线与分水晕染技法的娴熟之中。其代表作，有“天启青花人物碗”（南京博物院藏），图 5－48 是碗侧的牧童骑牛画面，图 5－49 是另一面碗侧的打伞雨中行者画面，图 5－50 为碗内的樵夫担柴画面，画法风格一致却各见艺术表现的意趣。例如骑牛的人物造型，是画骑在牛背上的牧童似乎在召唤同伴的动态，土坡上的牛慢悠悠地欲下坡而未下坡，俯首引颈，动态变化很大，牛背上的牧童虽处在好像要滑下来的当儿却稳坐自如，从而特具生活情趣。打伞者也是，那种顶风冒雨的撑伞、猫腰、赤脚的姿态，外形处理美，艺术趣味足。樵夫担柴者更是，弓背、短颈，担柴的前重后轻而手把扁担之姿态，产生了让人欣赏不尽的趣味。然而一碗之上的人物动态虽多，却全被日暮时特有的活动所统一，牧童下山、撑伞回家、日落收工等场面，都是表现农人收工回家之时的不同劳动生活情态，由于紧贴乡村生活实际而格外耐赏。

同样的自然真趣表现，“崇祯民窑青花人物觚”（图 5－51）的“青花

晚舟人物图”也是一件杰出的作品。所画的是日暮之时船夫们群体生活的生动场景。这群船夫，正在尽情享受一天劳动后快乐的时光，在近处远处茫茫水域之中，岸边两船在矶石古柳流云的掩映之下并排紧靠在芦苇间歇息，此时船上的人们之放松，有的弹起了琵笆，有的和打着小鼓，有的吹起笛子；而有的闲坐欣赏，有的沽酒，有的围成一团，有的单坐船头；他们有的面对面笑呵呵，有的三人一组谈笑风生，真是一番热热闹闹的船家乐景象。各人怡然自乐，是神态殊异、动态各样的，极尽生动之致（图 5－52），所画船夫形象则在信笔勾出之中一尽生活细节之妙，那种往往缩颈、窝胸、弓背的习惯性姿态，是船夫们长年累月撑船动作留下的职业性印记，往往大头小身体的瘦削体态则是古代长期较差物质生活条件留下的印记，但是乐呵呵的神情却是“与人为善”朴素古训、淳朴民风留给的印记。这一切，都被圆润骨力细线表现得微妙传神。那种人物开脸往往将眼、鼻、口收拢表现的程式特点，应是作者对“乡民”脸型特征趣味的感受之表达。这样的青花绘画写实生动有趣，堪称为明代民窑青花人物画之最；所达到的艺术水平，不是官窑青花人物画可比的。

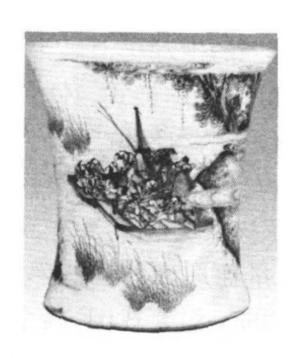


图 5－51　明·崇祯民窑青花人物觚

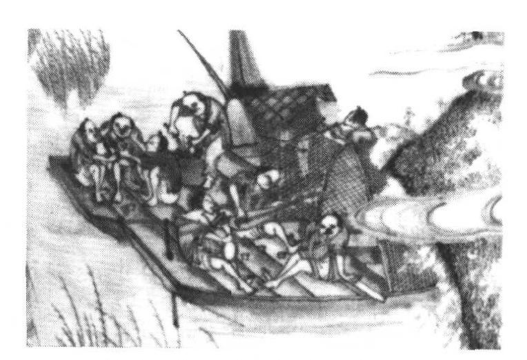


图 5－52　明·崇祯民窑青花人物觚（局部）

明末青花民窑的有些作品出自当时著名画家的粉本。例如“天启青花罗汉图兽钮钟”（图 5－53）的画面粉本出自当时人物画家丁云鹏之手[40]。丁云鹏（1547—1628 年），字南羽，号圣华居士，安徽

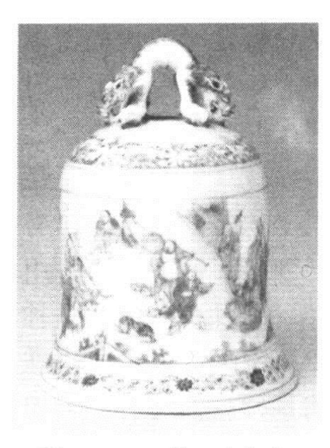


图 5-53　明·天启青花罗汉图兽钮钟
故宫博物院藏

休宁人。工画人物、佛像，亦善山水、花卉，还是一位当时著名的插图画家，曾促进过新安木刻的发展。清代方薰对其人物画颇有评价："道释人物，丁南羽有张（僧繇）、吴（道玄）心印，神姿飒爽，笔力伟然"。另外孔尚任在《享金簿》中记载了丁云鹏有"白描传奇六本，装作十二册，函以古锦，幅幅精工，秀雅有士气"。今传世人物画作品有辽宁省博物馆藏《观音图轴》，以行云流水的高古游丝描笔法写观音，在丝发之间毕现眉目意态。上海博物馆藏《漉酒图轴》，以清圆细劲铁线加钉头鼠尾笔法顿挫分明、方棱折角的线条写人物，与《观音图轴》形成一刚一柔的两种白描风貌。另外荣宝斋藏《六祖像图轴》可能受陈老莲影响，在人物造型的比例、用线方面有点怪、硬的趋势。"天启青花罗汉图兽钮钟"中的人物造型及用笔风格大概较合辽宁省博物馆藏《观音图轴》所画。尽管经过了彩绘画工之手，未必能够保持丁云鹏原作风貌，但人物造型的生动仍清晰可见。此图画工用笔的拘谨，能感到画工在竭力维持原作的样式。这种维持，虽然不能在线条方面焕发出原作精神，但是基本保留了原作造型面貌还是可想而知的。名画家参与民窑青花设计，对于提高民窑青花绘画水平、推动民窑青花绘画发展不无积极意义。

民窑青花人物画，因自由生产中追求数量而形成的画法熟练，使人物造型趋于简化而得趣。例如图 5-54 的一组婴戏图，两个童子踢一个球的画面被反复表现，结果是从比较具象的写实经不断简化而臻于近乎抽象的符号，童子的身体及挥动的两袖，甚至被概括成或单人的"V"形、或双人的"M"形，而动态中的双腿甚至被概括成一根单线两个点。点与线形成了抽象的韵律、节奏，超越了常见的写实形态。应该看到，这是婴戏题材经反复表现、反复玩味才积淀的艺术趣味。婴戏题材自从晚唐长沙窑绘画"青釉褐彩婴戏纹执

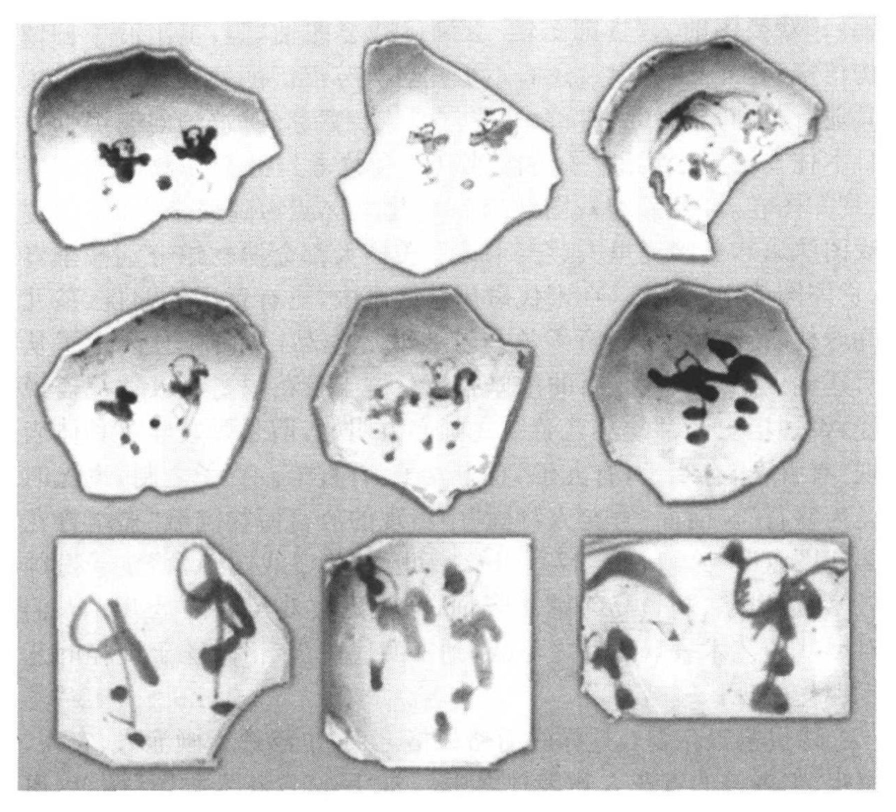


图5-54 明·民窑青花婴戏图一组 景德镇陶瓷馆等单位藏

壶”(见上编第二章第三节)以来,在宋代的绘画、陶瓷绘画中都常见。宋代绘画中甚至有专门的婴戏画家,如《画继》卷六记载的人物画家刘宗道云:“刘宗道,京师人,作照盆孩儿,以水指影,影亦相指,形影自分。每作一扇,必画数百本,然后出货,即日流布,实恐他人传模之先也。”又南宋高宗至孝宗画院高手苏汉臣“其写婴儿,着色鲜润,体度如生,熟玩之不啻相与言笑者,可谓神矣”(《顾炳画谱》),《南宋院画录》记“苏汉臣作婴儿,深得其壮貌,而更尽精神,亦以其专心为之也……”今苏汉臣流传作品,有故宫博物院藏《戏婴图卷》、《百子戏春图纨扇》,天津市艺术博物馆藏《婴戏图页》,台北故宫博物院藏《百子欢歌图卷》、《长春百子图卷》、《重午戏婴图轴》、《秋庭戏婴图轴》、《冬日婴戏图轴》、《货郎图轴》、《婴戏图

轴》、《戏婴图轴》、《货郎图轴》、《灌佛戏婴图轴》等，美国波士顿博物馆藏《婴戏图页》以及还有不少托名为苏汉臣的婴戏作品。南宋其他有关画家及作品有：台北故宫博物院藏苏焯《端阳戏婴图轴》，日本住友藏刘松年《唐子游图轴》（真伪待考），故宫博物院藏李嵩《货郎图卷》、《骷髅幻戏图纨扇》，台北故宫博物院藏李嵩《市担婴戏图纨扇》，美国克里夫兰美术馆和美国大都会博物馆分别藏李嵩《货郎图纨扇》等等。在宋代磁州窑绘画中，更有童子牧鸭枕、孩儿鞠球枕、婴戏风筝枕、童子竹马游戏枕等作品，从而充分体现了从宫廷到民间对婴戏题材的浓厚兴趣。关于青花画婴戏，《饮流斋说瓷》曾述历史云："绘小儿游戏之画亦自明始，谓之耍娃娃"，具体表现"有五子，有八子，有九子，有十六子，有百子。百子之制，道光时尤为盛行"。前面"官窑人物画"中出现的故宫博物院藏"嘉靖青花婴戏图盘"（见前图 5－17），以及"万历青花婴戏图圆盒"童子扮师教学、放风筝、骑竹马等嬉玩场面，为宫廷婴戏风格之展开。人们对婴戏的艺术表现热情之不减，到了明代民窑，格外臻于纯粹的艺术趣味表现。

像民窑青花婴戏这样的简略风格之趣，也渗透于画渔人、农人、书生、老者等的青花人物表现之中。如"民窑青花人物图"两组（图 5－56、图 5－55）的表现，困倦于柳树下的读书人、面对江山的士人、专心垂钓的隐者、肩扛钓竿的渔人、吹箫的书生、行进在山路间的农人、映照于红日青松前的官人等等，都被粗略点写简括于一定的点、线程式之中。虽然没有婴戏图最终抽象成单人身体的"V"形、双人身体的"M"形和腿脚概括成一根单线两个点那样，而是保持了头部、身体、脚、手、道具的一定具象性，但是这种具象性的保持，都合乎抽象的造型美要求。其画法，往往是细线的头、脚、道具与韵味的分水画身体形成线与点的对比；于外形，往往或是团点与长线内敛与伸张的对比，或是颈背臀部之圆弧与头手凹凸进出的对比；于构图，往往是简练的一人加上一山或一水、一树、一月亮，组成清孤高远的境地，适合在或碗心或碗底的直径五六厘米大小的圆内，形成独立的画面，让人赏心悦目。

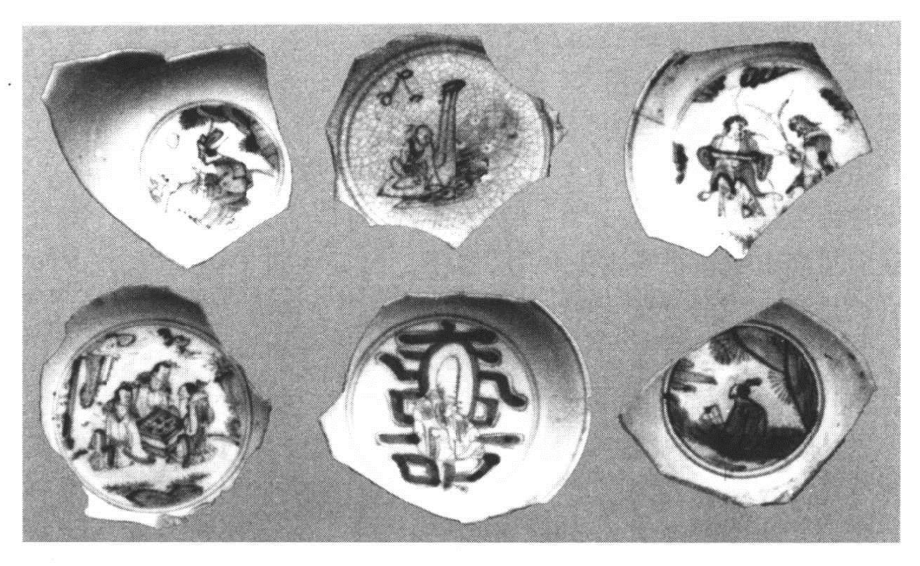


图 5 - 55　明·民窑青花人物图一组之一　景德镇陶瓷馆等单位藏

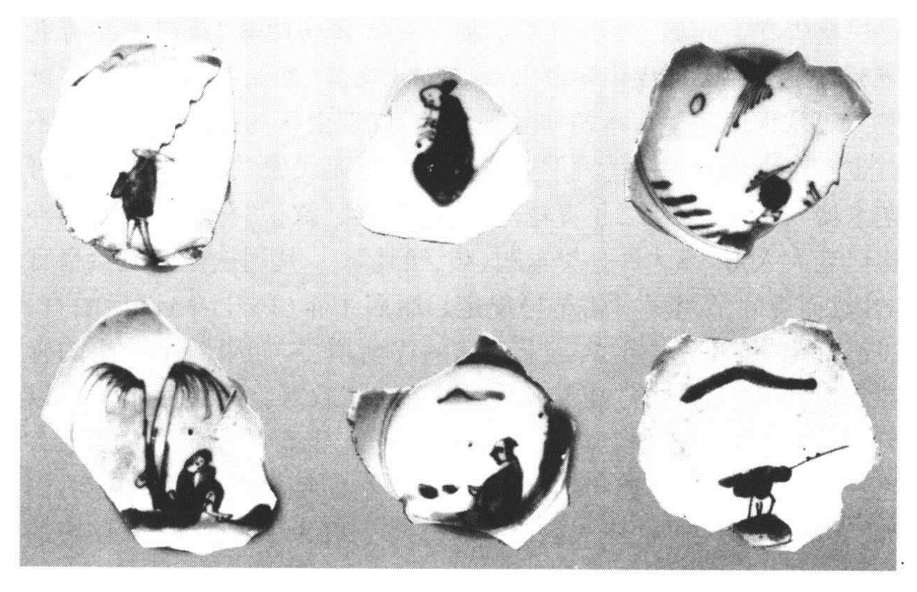


图 5 - 56　明·民窑青花人物图一组之二　景德镇陶瓷馆等单位藏

清代民窑青花人物画，康熙朝达到最高成就。清初恢复了"官搭民烧"制度，使此时官窑民窑青花皆精。识别民窑青花与官窑的不同，一般从年号上进行区分。官窑青花瓷大多署款，或款为"大清康熙年制"，或托伪款为"大明嘉靖年制"、"大明宣德年制"、"大明成化年制"。民窑青花瓷有标出者，有不标者，有以其它方式标出者。不过因为康熙朝长达 61 年，早、中、晚各时期情况不尽相同。例如康熙早期由于禁止写本朝年号，器物上少见本朝年号款识，较多见到的是堂名、斋名和花押款。如"中和堂制"、"世锦堂制"、"芝兰斋"等。不过有例外的，如故宫博物院藏"康熙元年青花云龙纹香炉"有款识"介休县大奇村信男弟子贵义敬奉朝天炉瓶一付，供于史村寨上供，康熙元年四月初八曰具"；美国芝加哥艺术博物馆藏"康熙四年青花缠枝莲碗"款识"康熙乙巳年制"；英国不列颠博物馆藏"康熙六年青花缠枝莲寿字蒜头瓶"款识"康熙丁未年制"；故宫博物院藏"康熙十年青花八仙炉"款识"皇清康熙辛亥年制陈门堂用"，就不时出现了"康熙"年号。对于这些违反规定的署款青花瓷，有理由认为是民窑青花。而如"大清丙午年制"（故宫博物院藏"康熙五年青花缠枝莲碗"）、"大清戊申年制"（故宫博物院藏"康熙七年青花柳石纹碗"）等款识遵守禁写本朝年号规定的，有理由认为是官窑青花。不过也有个别例外的不能判明究竟是官窑还是民窑的，如美国芝加哥艺术博物馆藏"康熙二年青花八仙祝寿花觚"款识"癸卯年春月为外祖母老大人寿，不才外孙樊家顒、频、頣具"[41]，其用途未必是给皇宫的，然而遵守了禁写本朝年号规定。康熙十年（1671 年）以后的官、民窑青花器，署帝号年款与干支款的逐渐增多，如康熙十一年的青花釉里红人物盆等有"康熙壬子中和堂制"款署。但康熙十六年以后，又因邑令张齐仲"禁镇户瓷器书年号及圣贤字迹"（《浮梁县志》），民窑器一般不署年款，而官窑器署本朝年款则成为了制度，例如"大清康熙年制"、"康熙御制"款，基本上成为了区别官窑、民窑的特征。[42]

康熙民窑中有一些"官古户"款识的青花作品值得注意。关于"官古户"的款识，《中国陶瓷史》有专论："清代的官窑器和民窑中的

‘官古户’等高级制品往往有堂名、轩名等题款，比较常见的康熙朝有‘乾惕斋’、‘中和堂’、‘拙存斋’、‘应德轩博古制’、‘荣锦堂’、‘希范堂’、‘佩玉堂’、‘彩玉堂’、‘朗润堂’、‘绍闻堂’（或作‘绍闻斋’）、‘绿阴堂’、‘慎德堂’、‘芝兰斋’、‘世锦堂’、‘储秀宫’、‘木石居’、‘木石水’、‘片石’、‘青云居’、‘卉庵’、‘栖霞’、‘奇石宝鼎之珍’、‘雅玩’、‘上峰博制’、‘商山仿古’、‘文章山斗’、‘时代文章’、‘安吉居制’、‘熙朝博古’、‘蕙纂’、‘若深珍藏’、‘楼香珍藏’、‘琅琊’、‘庆兴荣玩’、‘觉是轩’、‘球琳琅轩之玩’、‘仿古’、‘清玩’、‘精雅古玩’等等”[43]。这里的“官古户”名称可能还有遗漏的，例如“青花三国故事图盘”（图 5-57）底款的“安素草堂”即是。

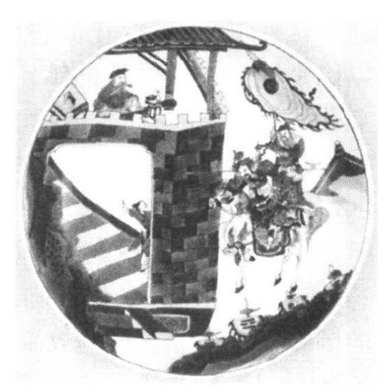


图 5-57　清·康熙青花三国故事图盘
故宫博物院藏

有“安素草堂”款的“康熙青花三国故事图盘”所画人物（图 5-58 为其局部），战将造型明显与陈洪绶《水浒叶子》中的人物造型相类。战将造型的趣味，是手持长矛，探身向前，但因心中不知城中虚实而神情狐疑，引起伸颈、收胸、转胯的犹豫不前姿态。这样的姿态却带来动态造型之美。其人物形态的身子长、上肢短、手小，与陈洪绶《水浒叶子》中的宋江形象相类。宋江的含胸凸肚、一手捻胡须、一手挥远处的神情，显出思想韬略的样子及其伟岸的身躯，与力量不足感的短臂小手之对比似乎造成一种幽

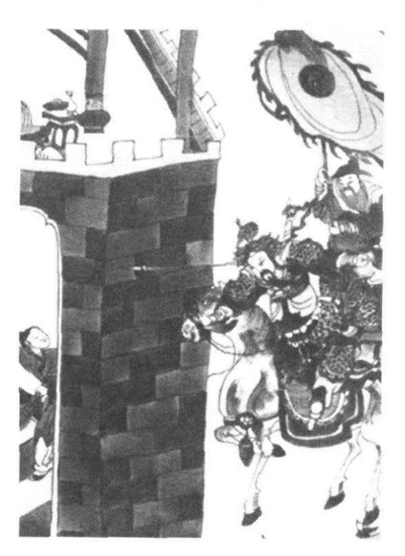


图 5-58　清·康熙青花三国故事图盘（局部）

默。这种幽默感，青花战将得之。又坐在城楼上弹琴的孔明造型，以稳坐城上抚弄琴弦的镇定与城下战将形成对比而生趣。联系城上孔明与城下战将的，是城墙后面、城门内手持扫帚的童子，正指着城内请战将进去，这个细节既在构图上起呼应作用，又增加了生动的情节而引人入胜。其实三国故事中这段空城计是很扣人心弦的，但该青花图盘没有那种感觉，柔和的圆弧用线画人物有一种平和感，人物开脸好尚平静祥和的表情，即使战将，也是和眉善目、一脸的儒雅样。由于这样的故事情节在当时老百姓中妇孺皆知，所以其表现有如舞台上的演戏，不过是通过情节表现艺术意趣而已。但经康熙青花发色的纯净之美，使这种戏剧表现格外增添了平和之美。

像这样的“官古户”青花瓷人物画之精，还见“康熙‘若深珍藏’款青花人物盅”(图 5－59)。此图在直径 4.8 厘米、高 3.9 厘米的小酒盅外壁，十分仔细认真地在杂树、坡石的孤岛环境中展开了高士、童子、舟夫划小船的整个人物情景场面。2 厘米高的杂树、4 厘米宽的坡石、1 厘米左右高的各人物、3 厘米长的小船等物象，都被规范进工笔人物、工笔山水的法度之中。从而画面虽细小，却场面不小、境界开阔。而且在转过去的面上还有工工整整的题诗:“天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”。此图与前“康熙青花三国故事图盘”民间趣味相比，似乎更入文人画意趣，而且绘画基本功扎实。这种让人慨叹的工整严谨的青花画风正是康熙朝的特色。

康熙青花故事画的代表作品还有：

“康熙青花红拂图棒槌瓶”，高 45.3 厘米，口径 13.3 厘米，足径



图 5－59　清·康熙“若深珍藏”款青花人物盅　孔六庆藏

14.7 厘米。此瓶洗口，短颈，折肩，长直腹，圈足。器身通景青花绘传奇故事《红拂传》中的一节。此瓶画面居中人物为隋大臣杨素，身后站立二歌妓中一人为红拂，她倾慕前来参谒的李靖的才华，便夜盗令箭奔李偕逃，结为夫妇，终于辅李建功立业。这一典故又称为“慧眼识英雄”。

康熙青花四皓图盖罐，通高 8.7 厘米，口径 10.3 厘米，底径 9 厘米。罐呈子母口，丰肩，鼓腹下敛，圈足。盖拱顶。青花纹饰，盖满绘山水人物图，腹部通景绘四皓图。此罐画中的典故取自《汉书·张良传》。汉初商山四位隐士，须眉皆白，故称四皓。吕后求张良用计，礼聘四人出山辅佐太子，由此刘邦认为太子“羽翼已成”，从而打消了改换太子的主意。棋子罐式的造型与青花装饰的和谐统一，相映成趣。

“康熙青花西游记故事图炉”(图 5－60)，高 15.4 厘米，口径 20 厘米，足径 15.4 厘米。炉敞口，短颈，垂腹，圈足。通景以青花绘西游记神话故事，背景衬以山石、花草、树木。底有秋叶形花押。此炉胎体厚重，青花淡雅。纹饰题材取自明代吴承恩作的神话小说《西游记》，画面中，随唐僧赴西天取经的孙悟空挥舞金箍棒，率领猪八戒、沙僧大战女妖，人物个性鲜明，神态生动，表现了康熙瓷绘的娴熟技巧。



图 5－60　康熙青花西游记故事图炉　故宫博物院藏

“康熙青花人物图盘”(见彩图 24)，高 6 厘米，口径 35.4 厘米，足径 20.2 厘米。盘口微撇，浅弧壁，圈足。盘里青花绘人物故事图，长案前一握剑武士反坐，案后立一女子正在把盏，屋外一厮回首顾望。周围衬以流云、山石、花草、树木等；外壁饰山石、茅亭。底青花双圈内有印章式款。此盆青花所绘故事场景粉本应为明末清初的版画。

此外，晚明的“渔家乐”题材也为康熙朝继续，如“康熙青花渔家

乐图棒槌瓶”,高 46.3 厘米,口径 12.3 厘米,足径 13.1 厘米。瓶盘口,短颈,折肩,长直腹,圈足。器身通景青花绘渔家乐图,在远山近水之中,几只渔舟停泊岸边,渔民夫妇忙着收网打鱼,芦苇丛随风摇摆,水面碧波荡漾;又有数人围聚岸边,烹调鱼虾,把酒痛饮。此瓶造型挺拔,青花亮艳,人物场景形象生动,充满了浓厚的生活气息,表现了劳动者的欢悦,是康熙青花瓷中的上乘之作。继续仕女题材的有“康熙青花抚婴图盖罐”(见彩图 25),高 27.5 厘米,口径 12.5 厘米,足径 14.9 厘米。罐直颈,丰肩,圆腹下敛,足微外撇。盖拱顶,折沿,宝珠钮。器身通景青花绘慈母抚育婴孩图景,环周有四母十六子,庭园中衬以洞石、梧桐、桂树、芭蕉、栏杆等,寓意吉祥。盖绘婴戏图。底青花双圈内有灵芝草花押。[44]



图 5-61
清·康熙民窑青花赤壁赋碗
景德镇陶瓷馆藏

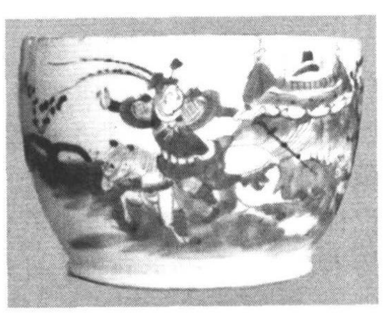


图 5-62
清·民窑青花刀、马、人图罐
孔六庆藏

康熙民窑也有较粗略写意风格的青花人物画,如景德镇陶瓷馆藏“康熙民窑青花赤壁赋碗”(见图 5-61),人物造型的大概及青花画法的舒松,与前面“康熙青花三国故事图盘”、“康熙‘若深珍藏’款青花人物盅”大相径庭。康熙以后的民窑青花人物画,虽然由于种种原因,总的来说工整方面不如康熙,写放方面不如晚明,题材方面有突破的也不多,但好作品仍然有。特别是适应传统小说故事氛围而创造了的刀、马、人画面,最为人们津津乐道。这类题材的作品,很少有走向婴戏图那样抽象境地的,绝大部分作品的人物造型可以

指认是故事中某场合的某某，从而适应大众娱乐心理。由于画法熟练，刀、马、人的造型也就有了一定的表现程式，如“清代民窑青花刀、马、人图罐”(图 5 - 62)，是数不清的此类民窑青花表现中的一件，其动态之美，好比是戏剧舞台上的一幕，跟中国绘画所有描写战争场面的画面一样，虽然真实的战争厮杀很残酷，但在艺术表现中却充满了善良的心意，绝没有血淋淋的战争景象，而是好比在欣赏武打的艺术。画面处理之美，往往在用笔娴熟精粹之中，一尽外形、疏密、青白对比的艺术要素之理。虽然有一定的程式，却如人们熟看的京戏看了还要看不禁入迷一样，不入这程式还难以得到大众的认可。而其表现能在程式中生动变化，则是民窑青花人物画的杰出艺术表现。

第三节　青花山水画

跟青花人物画相比，明清青花山水画数量要少一些，发展要晚一些。官窑青花山水画虽然明初永乐朝就有，但大批的成熟表现，却要到清代康熙朝。明初民窑青花山水画现在还很少见，明中期的能见到一些，更多见的则是清代的事。不过，无论是官窑的还是民窑的，明清青花山水画受当时画坛山水画成就的影响清晰可见。

1. 官窑

明清官窑山水画分别在明代永乐朝和清代康熙朝有所表现，并以康熙朝成就为高。

明代永乐朝的青花山水画，以“永乐青花海水江崖纹三足炉”(图 5 - 63)为代表。该图在短颈、鼓腹、朝天耳、三象腿足的鼎式炉上，通身用青花描绘了海水江崖纹，由于翻滚的海浪之汹涌，波及了鼎炉器表的每一个凸出或凹进的部位，加之鼎炉本身造型的雄壮敦实并硕大，故特别显现了一种气魄宏伟、江山永固的气象。图 5 - 64 为其局部，既能见到滔天海浪之中屹立山峰稳固不动的立意，又能



图 5-63 明·永乐青花海水江崖纹三足炉 故宫博物院藏

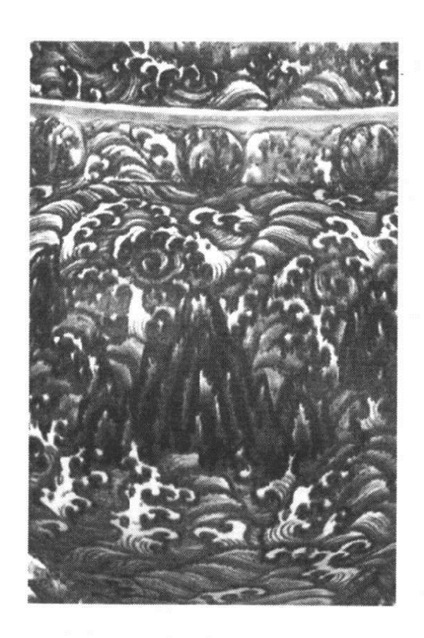


图 5-64 明·永乐青花海水江崖纹三足炉(局部)

见到结构紧凑用笔周密青花色泽浓郁的画法。这样的画法格调,雄壮、威猛、严密、滋润,体现的乃是永乐帝的审美意志。

关于永乐皇帝朱棣的审美意志,尽管完整研究还有待学术界揭示,但有这么几点值得注意:第一,充满了雄视天下江山的气度。朱棣作为明太祖朱元璋的第四个儿子,是像他父亲那样具有雄才大略的富于开国皇帝气质的一位帝王。早在朱元璋在世时曾出上联"风吹马尾千条线"让子孙对下联,皇长孙朱允炆对曰"雨打羊毛一片毡",朱棣则在一旁对曰"日照龙鳞万点金"[45],帝王气概的审美气质之不凡可见一斑。而作为一代雄主,被封燕王时就为朱元璋屡立军功,其政治和军事才能,使之接着成功地打败了侄子建文帝朱允炆并夺得并稳固了自己的皇位。执政其间,有三件大事令世人瞩目:一是政治意义的迁都北京,"亲以九鼎之重,扼胡人之吭而拊其背",是稳固明代江山的重要举措;二是文化意义上的两万余卷《永乐大典》之编修,为历史文化事业做出了巨大贡献;三是宣扬国威意义的郑和下西洋,既是航海史上的一大壮举,又使四夷臣服,确立了明初永乐朝的世界强国地位。这三

件大事显示了他决策天下的战略气度。另外在意识形态方面的训喻式短文《圣学心法》，由于阐发了朱元璋极重视的儒家思想“心学”为君之道，而成为明王朝正统的帝王思想体系。第二，崇尚盛世气象的视觉美感。朱棣发扬了太祖朱元璋“隆唐宋”思想落实于绘画审美，首先是排斥南宋马远、夏圭院体山水风格，曾对有言其宗马远、夏圭者斥之曰“是剩水残山，宋偏安之物也”(《明画录》卷二)；而大大欣赏唐宋工笔灿烂的绘画。据记载拿到他面前的古画是北宋的，如滕用亨“尝侍上阅画卷，众目为赵伯驹，用亨定为王诜，卷终姓名果然”(《明画录》卷八)，该记载中的赵伯驹或王诜虽是两人，但画风基本一致，说明了永乐朝宫廷绘画全力追求唐宋院体工笔重彩传统之一斑；若再参考其它文献，更可感受到永乐宫廷画家普遍追求唐宋画风的氛围，如寿光丞茹洪“法郭熙为山水，气韵奇古”(《无锡县志》)，直仁智殿的上官伯达“画神佛人物，傅色既真，神采亦备”(《福建通志》)，另外还如“得黄要叔父子遗意”(清·顾复《平生壮观》)而“魄力甚伟”(清·方薰《山静居画论》)的边景昭工笔设色花鸟画等，展现的都是大唐北宋的盛世气象。雄视天下江山与绘画审美的结合，使永乐朝宫廷绘画重点发展了的是青绿山水画。例如还有“山水初师朱自方，而笔法精密过之”(《明画录》卷二)的卓迪，“善山水，布置茂密。长陵最爱之”(《图绘宝鉴》)的郭文通，“善画山水人物，傅彩精致”(《常州府志》)的蒋子成，“早从张世禄学丹青，写人物山水彩鸾”(《陈州志》)的巩庸，“画山水能世家学”(《海虞画苑略》)的张子朋等等，一时像北宋画院那样“精密”、“精致”的笔法，在永乐宫廷绘画中流行。

“精密”、“精致”笔法气质渗透于青花海水江崖纹三足炉。在密不通风的海水、山峰纹样中，精细之笔不但描画了每一个波纹、浪花、山石，而且更在组织结构方面臻于精到。青花瓷上通体海水装饰的式样源于元代，例如1965年出土于河北省保定元代窖藏的“青花海水白龙纹八方梅瓶”，虽然瓶的口、颈、底留白，只在肩、腹、胫部分装饰密密的海水龙纹，但由于留白的面积很小，几乎仍是通体装饰。元代所画海水，多取俯视海面的角度而白龙好比腾空于海面之

上，因此海浪纹处理较平，从某种角度上来说只要填满图案地就行，但“永乐青花海水江崖纹三足炉”的海水处理，是以平视角度在蓝色波纹衬托下突出白色浪花，其层层叠加，并在水中的山峰间撞击出浪花，山峰之上仍是平面的水波浪花并随着丰肩之圆有推远的感觉；而颈、口的浪花处理，尽管还是平面视觉，却由于器物形体的立面凹凸变化而格外有海水通天的感觉产生，又，海水纹一直及于双耳之上，似乎大海意境无穷深远一样。所以，虽然说这海水装饰法继承了元代，但比起元代来更为雄壮、理性、深沉、博大、精致。其满、密布局，除了从垂直的上下继承关系看有受元代西亚风格影响的因素外，还有永乐朝闻名中外的航海成就之时代内涵。从永乐三年(1405 年)起的郑和七次下西洋，前后经历了亚洲、非洲三十多个国家，船队浩浩荡荡，一路播下和平的种子，帮助其它国家平定叛乱而明朝军队无不所向披靡，国威军威使四夷臣服，所谓“天之所覆，地之所载，莫不贡献臣服”[46]，“成祖欲远方万国无不臣服”[47]等特定的时代氛围，为“永乐青花海水江崖纹三足炉”所蕴蓄。尽管所蕴蓄的结果，画面构图的图案式感觉不是传统绘画式的，但因此充满了一种面向世界、吸收异国文化的胸襟与气度。

永乐朝的青花山水画还有一种清丽明快的风格，故宫博物院藏“永乐青花园景花卉纹盘”(图 5－65)是为代表作。该图盘的视觉特点，一是疏朗清新，与图 5－64 的密不通风不同，该图以“疏可走马”的构图语言，展开了坡地、湖石、花草、下有流水上有流云的青花布局，花草之婀娜，而湖石等与之传情，符合传统中国画处理形象重传神传情的精神要领。二是园景特色，将宫廷园林景色写实性地画上青花瓷器，是永乐青花值得注意的特色。此类表现还有故宫博物院藏另一“永乐青花园景花卉纹盘”[48]，于盘心流水坡石之上画并立的两棵青松，而周边或湖石棕树、或坡地小草与之呼应。两图具体画面虽不同，但画法风格一致，都是笔调严谨工整、一丝不苟得甚至有点“板”气的表现，在敞口盘的中心画面与盘的宽边交接处，都用单线打同心圆箍，并在盘的宽边部分以及外面画上四季花卉纹。这类园景的流水景色青花盘，构图的宁静意境寓意了吉祥安宁，流水象

征着源远流长。

清代康熙朝的官窑青花山水画，与明代永乐满密的图案式表现以及园景式表现不同，而以绘画的传统山水画为基本特征，展现了虚灵广阔的视觉世界。其特点，是以青花的材质性能去达到康熙宫廷对于山水画的理想审美追求。即康熙宫廷以当时画坛崇尚董其昌“南北宗”论而山水画法向元人求的格调为基础，适当参用一些西洋画的光影法，来形成康熙青花山水的特点。例如“康熙青花虎溪相送图盖缸”（图 5 - 66）就是代表。从工艺上来说，由于此缸青花的明艳色泽达到了最高层次的“翠毛蓝色”，成为了康熙青花瓷中的精品。从画意来说，其笔法相通于当时文人山水画而略取西洋画“高光”法画山石，乃康熙时代特色。



图 5 - 65　明・永乐
青花园景花卉纹盘
故宫博物院藏



图 5 - 66　清・康熙青花
虎溪相送图盖缸
故宫博物院藏

当时文人山水画，由于受董其昌“南北宗”论影响，而普遍追求元代黄公望等“元四家”画风。清初宫廷对此肯定并引进宫廷作为院体山水画来发展，当时宫廷推崇的“四王”山水画风即为具体表现。关于董其昌“南北宗”论，前面论述唐代长沙窑釉下彩的“南方性”及宋代磁州窑系陶瓷绘画的“北方性”时已有所引，为了这里研究的方便，完整引用如下：

文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文、沈则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也。(《画旨》)

禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵斡、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛而北宗微矣。要之摩诘所谓云峰石迹迥出天机，笔意纵横，参乎造化者。东坡赞吴道元、王维画壁亦云："吾于维也无间然。"知言哉。(《画眼》)

这两段话，是董其昌参照了佛禅以慧能顿悟之南宗和神秀渐悟之北宗的路数，来分理山水画史而定格"南北宗"的。"北宗"画是唐代李思训父子、宋代斡、赵伯驹、赵伯骕青绿工笔以及马远、夏圭风格劲硬的宫廷绘画传统，"南宗"画是水墨之祖的王维、张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子、元四家的文人画传统。董把后者比作慧能六祖之后有马驹、云门、临济禅宗支派之盛。而唐、五代、两宋被视为正宗的宫廷绘画、明初中期大力复兴的传统宫廷院体画，在董其昌看来是"北宗微矣"。董其昌自己对南宗画的倾心之至，可以在他《跋黄公望富春山居图卷》时连呼"吾师乎，吾师乎"的敬慕神情毕现中见一斑。董其昌的影响之大，使一时画家自觉指归于南宗画，这种指归，往往以"仿"元四家的画法为宗。满族的清代为了统治的需要，顺应当时文人的绘画审美潮流，把在清初画坛推崇董其昌主张而刮起"复古"风的"四王"山水画列为宫廷院体画之一，目为清代的正统。

所谓"四王"，是指王时敏(1592—1686 年)、王鉴(1598—1677 年)、王翚(1632—1717 年)、王原祁(1642—1715 年)，这四位受到清代帝王推崇的山水画家。其中王原祁，字茂京，号麓台、石师道人，

江苏太仓人;王时敏孙。康熙九年(1670 年)进士,被命为任县(今河北境内)知县,4 年后擢升端谏,又改翰林,补春坊,可以直入康熙皇帝的南书房。在南书房,与康熙皇帝一起观画,康熙也看王原祁作画并喜爱王原祁的画。康熙赠王原祁的诗中有"图画留于后人看"句,此句被王原祁刻成印章以纪恩幸。王原祁 50 岁后"供奉内廷,鉴定古今名书画",不久晋少司农,即户部左侍郎。康熙四十四年(1705 年)由翰林院侍讲学士转翰林院侍读学士,充任书画谱总裁,奉命与其他人一起负责编辑《佩文斋书画谱》。70 岁时又奉命主持绘制《万寿盛典图》为康熙皇帝祝寿。一生颇得康熙皇帝的赏识。王翚也深为康熙皇帝赏识。王翚,字石谷,号耕烟老人、耕烟外史,又号乌目山人、清晖主人、剑门樵客等,江苏常熟人。约 60 岁时,康熙皇帝诏他去主持《南巡图》的创作,前后约六年始成,得到皇帝的赏识并赐题"山水清晖"四字。王原祁的山水画作品在清宫中流传的代表,有《仿吴镇山水图轴》、《松鹤仙馆图轴》、《烟江叠嶂图轴》、《丹台春晓图轴》等,仿元人的笔法是为基本风格。

"四王"山水画的特点,集中体现在"仿"字上。从理解古人画法入手进行山水画创作,是"四王"的特点。例如王时敏《西庐画跋》说王翚(王石谷)"凡唐、宋、元诸名家,无不摹仿逼肖,偶一点染,展卷即古色苍然,毋论位置蹊径,宛然古人,而笔墨神韵,一一寻真。且仿某家则全是某家,不杂一他笔,使非题款,虽善鉴者不能辨"。王翚之所以这样做,是要振兴古法,如《清晖画跋》云:"嗟呼!画道至今日而衰矣。其衰也自近支派之流弊起也。顾、陆、张、吴,辽者远矣。大小李以降洪谷,右丞逮于李、范、董、巨、元四家,皆代有师承,各标高誉,未闻衍其余绪,沿其波流。如云林之淡寂,仲圭之渊劲,叔明之深秀,同趋北苑,而变化悬殊,此所以为百世之宗无弊也。洎乎近世,风趋益平,司俗愈卑,而支派之说起,文进、小仙以来,而浙派不可易矣"。王翚认为文、沈之后,"董文敏(文敏,董其昌谥号——作者注)起一代之衰,抉董、巨之精,后学风靡",在画坛这种形势中,"翚自龆时搦管,仡仡穷年,为世俗流派拘牵,无繇自拔,大抵右云间者深讥浙派,祖娄东者辄诋吴门,临颖茫然,识微难洞。已从

师得指法，复于东南收藏好事家纵揽右丞、思训、荆、董滕国诸宝，上下千余年，名迹数十百种，然后知画理之精微，画学之博大如此，而非区区一家一派之所能尽也。由是潜神苦志，静以求之，每下笔落墨，辄思古人用心处，沈精之久，乃悟一点一拂，皆有风韵，一石一水，皆有位置，渲染有阴阳之辨，傅色有今古之殊，于是涵泳于心，练之于手，自喜不复为流派所惑，而稍稍可以自信矣"。可见，王翚的"自信"建立在深厚的学古基础之上。所以四王的画论，如画跋辑录的王时敏《西庐画跋》、王鉴《染香庵画跋》、王翚《清晖画跋》和王原祁《麓台画跋》等，一个共同点是以"仿"字为突出。尤其王原祁的《麓台画跋》，全文五十三条文字，几乎每条文字的题名都标有"仿"字；其中仿古以仿南宗大家为主，仿黄子久的尤为多见。可见，四王对于"仿"的兴趣极浓，并且毫不掩饰，几乎已到了无画不仿的地步。

而"仿"，也是董其昌所热衷的。现存董其昌作品中就有不少仿的作品，例如，《仿杨升没骨山水图轴》、《仿董源山水图轴》、《仿郭忠恕山水图卷》、《仿卢鸿草堂图李龙眠临本册页》、《仿米襄阳册页》、《仿倪瓒松亭秋色图轴》、《仿黄公望山水图轴》等等。人所共知，董其昌与王时敏、王鉴等人因过从甚密而被称为"画中九友"。"四王"对董其昌书画的推崇，首先王时敏不忘董其昌的教诲，曾言："昔董文敏尝为余言，子久画冠元四家，得其断楮残缣，不啻吉光片羽。而生平所最合作，尤莫如富春山卷。盖以神韵超轶，体备众法，又能脱化浑融，不落笔墨蹊径，故非人所企及。此诚芝林飞仙，迥出尘埃之外者也"（《西庐画跋》）。王翚对董其昌的评价，前面已提及"起一代之衰，抉董巨之精"。王时敏之孙王原祁赞颂董其昌云："学古之家，代不乏人，而出蓝者无几，宋元以来，宗旨授受不过数人而已。明季一代，惟董宗伯得大痴神髓"（《题仿大痴手卷》）。那么，这样的"四王"所代表的清代宫廷山水画审美，是怎样体现于康熙朝青花山水画的呢？

我们还是回到图 5－66 的"康熙青花虎溪相送图盖缸"上来。首先，该图青花画山作皴的分水法用笔的笔势之长，犹如"四王"心仪的元四家中黄公望的长披麻皴法。图 5－67 是黄公望《富春山居图》

卷的局部画山，那种长披麻皴从山头到山脚的笔路，正为“康熙青花虎溪相送图盖缸”的画山石吸取，虽然分水的青花将山石的两侧加重，只留出山石脊背处的亮色，但亮色部分的浅淡用笔，仍然可以看到像黄公望长披麻皴那样的笔势。其次，“康熙青花虎溪相送图盖缸”青花的布局、远山的画法以及静穆幽深的画境追求，与黄公望《九峰雪霁图》（图 5－68）气息颇有相通处。黄公望《九峰雪霁图》是绢本水墨，虽画隆冬景致的千山皆雪，却因水墨染深的远山和深暗的天空以及同样深暗的水，衬托了山色之雪而显得静穆幽深。那种凛冽逼人的寒冷气氛，是空勾山石树木与较浓水墨晕染衬托出冰山雪峰而明净肃煞、意境深邃的。那种水墨染深之韵，为“康熙青花虎溪相送图盖缸”所得。尽管青花所画，不像黄公望那样线条空勾山石以墨染衬托之，而是倒过来，用青花画出山石的阴阳向背来营造黄公望那种静穆幽深的境界（图 5－69）。苍翠青花色“分水”染深的石面、屋面，以及道路的侧面，是使之深翠苍深而“静穆幽深”的主要因素。“康熙青花虎溪相送图盖缸”相通于黄公望《九峰雪霁图》的，还有远山的画法。《九峰雪霁图》的远山是线条勾勒外轮廓，而轮廓之内几乎不着一皴笔，只以匀净的水墨晕染之。“康熙青花虎溪相送图盖缸”所画远山，在这一点上完全一样，青花线条勾后，用影淡色阶的淡青花色平铺而已。从而拉开了近景的长披麻皴的浓重苍翠山石与简淡画法的远山之距离。“康熙青花虎溪相送图盖缸”与黄公望《九峰雪霁图》如此之近的渊源关系，继续体现在另一“青花虎溪相送图笔筒”（图 5－70）

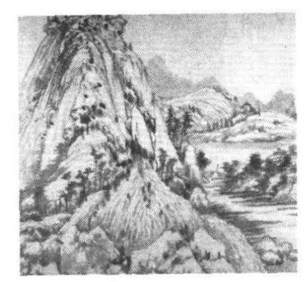


图 5－67　元・黄公望《富春山居图》（局部）

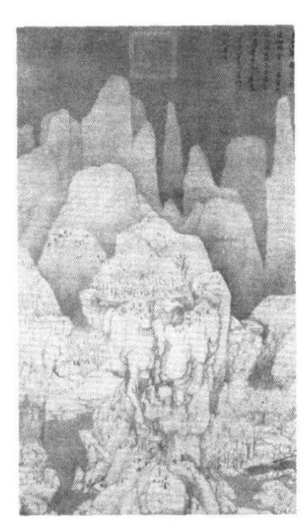


图 5－68　元・黄公望《九峰雪霁图》

所画上。当然，此筒青花所画的山石之长披麻皴有所不同于前缸，由于将“高光”放在石中间，形成了山石嶙峋的立体感觉。



图 5－69 清·康熙青花虎溪相送图盖缸(局部)

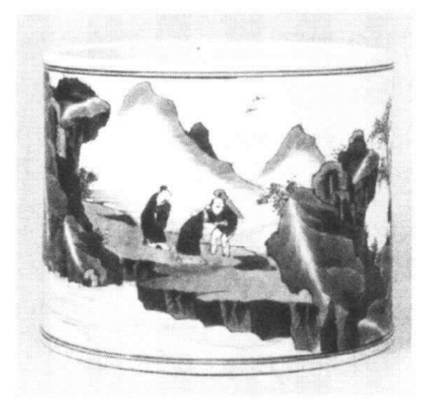


图 5－70 清·康熙青花虎溪相送图笔筒 故宫博物院藏

不过像康熙青花画山石的中间隆起效果的“高光”法，一定程度上渗透了康、雍、乾帝王的西画审美意志。因为在康熙初期就已出现了主动吸收西法的中国画家，如焦秉贞吸收“海西法”的创作，其学生冷枚也在“海西法”方面有所表现。接着更有了外国画家供奉宫廷，如意大利人郎世宁、安德义、潘廷章、波希米亚人艾启蒙、法兰西人贺清泰、王致诚等。其中最优秀的郎世宁，适应康、雍、乾三朝皇帝审美，以扎实的西画功底掺进中法，学习中国画材料的使用方法，理解中国画理，酌减西洋画明暗对比，创造了“中西合璧”新画法。这种“中西合璧”因素，在康熙宫廷是渗透在处处的，既是郎世宁他们西方画家的画渗透了中国画的审美，又是王翚他们画《康熙南巡图》渗透了西画的审美。故康熙官窑青花渗透某些西画因素，正是符合了康熙皇帝审美口味的一种表现。

“四王”山水画与官窑青花山水画联系更直接的，见“康熙青花山水人物图长方花盆”(图 5－71)与天津市历史博物馆藏王翚《溪山深秀图》(图 5－72)的对比。前者山峦重叠之层层叠加式的组织法，与后者之同是那么的如出一辙。前者的螺旋式山峰造型，虽然《溪

山深秀图》无，却在王翚的另外作品中如南京博物院藏《古木奇峰图》、天津市艺术博物馆藏《山川浑厚图》能见同类。前者画法的轮廓清晰、披麻皴法的笔笔见笔，与王翚画法风格相合。如果能以带有“高光”画法的青花算作一种的话，这种较为忠实地反映了“四王”山水画法的官窑青花，则可以算作康熙时期的第二种画法风格。



图 5－71　清·康熙青花山水人物图长方花盆　故宫博物院藏

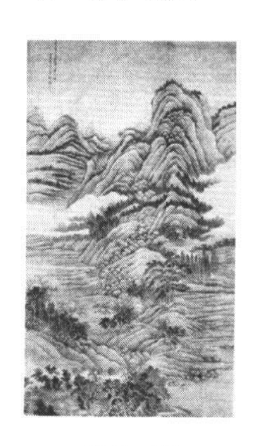


图 5－72　清·王翚《溪山深秀图》

康熙官窑第三种青花山水画法，是“康熙青花山水人物图瓶”（图 5－73）吸收了版画山水表现成果的作品。适应版画所刻的山水与“四王”纸上绘画的不同，那只是墨色单线的实际上的白描效果。然而，将那样的线条画上瓷器自有一种严谨、工整的态度，加上不同层次的分水表现后，格外能得到清秀清隽的艺术风格。像前面“绪论”部分出现的“康熙青花山水人物图方瓶”（详见绪论的图 2）在瓶体立面展开的山水画，由于版画那样的精细单线组织了水波纹，而山石、杂树、小船人物的线条之精，在虚实相生的艺术处理中推向了有如“襟怀清



图 5－73　清·康熙青花山水人物图瓶　故宫博物院藏

韵"般的理想境界。该境界,也相通于前图 5 - 30"康熙青花山水人物图瓶"之中。

该瓶",高 20.5 厘米,口径 9.1 厘米,足径 8.5 厘米。瓶撇口,长圆腹,高圈足外撇。青花纹饰,颈饰涡纹,器身通景绘青花山水人物图,两位高士坐在山崖下的坡地上观赏月景,远山近水,树木郁郁葱葱。足内侧不施釉,露涩圈。底心施白釉,青花书伪托"大明成化年制"六字楷书款。此瓶为康熙朝瓷器中新出现的造型,因形似琵琶,故又称"琵琶尊"。源自青铜器。瓷画中的人物形象继承明代减笔画,双目仅轻轻一点,十分传神。

康熙朝的有关青花山水画故宫博物院所藏精品,还有如下:

"康熙青花山水人物图瓶"(图 5 - 73),高 42.2 厘米,口径 8.7 厘米,足径 14 厘米。瓶直口,长颈,扁圆腹,圈足,器身自上而下以边饰相隔成四幅青花山水人物图。底青花双圈内书伪托"大明成化年制"六字楷书款。此瓶造型端庄,习称"荸荠扁瓶",为康熙朝新创之器型。青花设色清丽,画中山水取法自然,树木山石,清润秀逸,烟波浩渺,其渔翁寒江独钓,为这一时期青花山水图中习见的题材。



图 5 - 74　康熙青花山水人物图棒槌瓶　故宫博物院藏

"康熙青花山水人物图棒槌瓶"(图 5 - 74),高 45.7 厘米,口径 12.2 厘米,足径 14.8 厘米。瓶盘口,直颈,折肩,长直腹,圈足。器身通景青花绘山水人物图,图中群山耸峙,江水曲折,白髯老翁垂钓于一叶扁舟之上,两位高士盘坐于山崖坡地,谈古论今。此器青花分深浅浓淡,富有层次,并且吸收了西洋画技法,借助光线的强弱表现山岩的阴阳向背。画面清新,表现了士大夫避世隐逸的生活情趣。

"康熙青花山水人物图方瓶"(见绪论图 2),高 52.7 厘米,口径 14.6 厘米,足径 12.1 厘米。瓶撇口,粗颈,折肩,长方形直腹,方底

内凹。器身以青花绘山水人物图，渔人自乐，雅士泛舟。画面一侧青花书“得鱼换酒江边饮，醉卧芦花雪枕头”诗句，并有“木石居”篆书闲章。另一侧书“庚午秋月写于青云居玩”。庚午为康熙二十九年(1690年)。砂底方脐白釉，青花书伪托“大明嘉靖年制”六字楷书款。此器又称“方棒槌瓶”，亦为康熙朝新创器型之一，并为此朝所独有。其青花设色清淡，富有层次，画工精细，远山近水尽收眼底，并难得有干支纪年，为康熙中期青花的典型。

“康熙青花山水人物图凤尾尊”(见彩图26)，高43.7厘米，口径22.8厘米，足径15厘米。尊撇口，粗颈，弧腹下敛，圈足外撇。器身通景青花绘山水人物图。肩部一侧有青花四行楷书：“信士生员和德威喜助清溪古洞神前花瓶一枝祈保合家清泰，康熙乙未仲夏吉立”。此尊贵在署干支纪年款，“乙未”为康熙五十四年(1715年)。其釉面及青花色泽为康熙晚期青花瓷的典型。

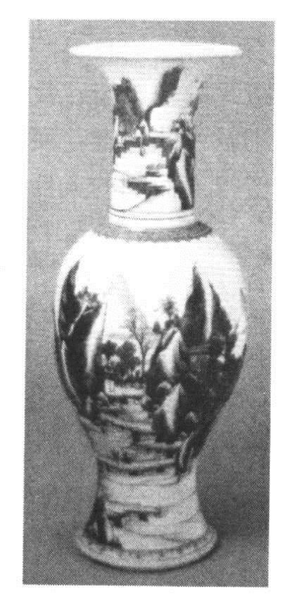


图5-75　康熙青花山水人物图凤尾尊　故宫博物院藏

“康熙青花山水人物图凤尾尊”(图5-75)，高73.5厘米，口径25.5厘米，足径21厘米。尊撇口，长颈，弧腹下敛，圈足外撇。器身通景青花纹饰，颈绘“曲径通幽”，腹绘“高山流水”。图中高士行于山间，悠然自得，持扇回顾琴童，琴童抱琴相随，意境深远。此件为凤尾尊中之大器。

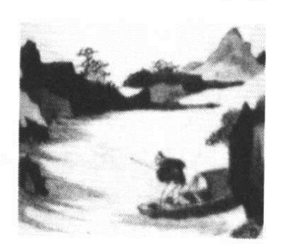


图5-76　康熙青花山水人物图花觚(局部)　故宫博物院藏

“康熙青花山水人物图花觚”(图5-76为局部)，高44厘米，口径20厘米，足径16厘米。撇口，粗长颈，微鼓腹，高足外撇，二层台式圈足。通体分三层青花纹饰，颈及高足绘山水行舟图，腹饰折枝花卉三组。底白釉青花双圈内有灵芝草形花押。此种造型的花觚

为康熙早期的作品。

"康熙青花寿山福海图花盆",高 38 厘米,口径 61 厘米,足径 36 厘米。盆折沿,斜壁,近足处凹进一周,砂底无釉,中心有圆孔。青花纹饰,折沿绘缠枝莲,花中篆书"寿"字。外壁通景绘以苍松、山石、海浪、旭日、祥云、蝙蝠等,组成海天浴日、寿山福海的吉祥画面;近足处辅以荷花纹边饰。口沿下青花横书"大清康熙年制"六字楷书款。此器青花淡雅,画意生动,寓意吉祥,是康熙晚期御窑厂为皇帝祝寿而制的大器。

"康熙青花山水人物图长方花盆"(见彩图 27),高 27 厘米,口边各 36 厘米,足距 22 厘米。盆呈长方形,折沿口,委角,深壁,平底下承四如意形足,底有圆孔。青花纹饰,折沿上绘松、竹,腹四面分别绘山水人物图,内含有"一帆风顺"、"指日高升"等吉祥画意。口沿下青花横书"大清康熙年制"六字楷书款。此器青花淡雅,构图疏朗,为康熙朝晚期官窑制品。

康熙官窑青花山水的画法风格,雍正、乾隆两朝官窑仍有延续。代表作品主要有:

"雍正青花山水人物图瓶"(见彩图 28),高 43.1 厘米,口径 13 厘米,足径 14 厘米。瓶撇口,短颈,折肩,直腹,圈足。通景青花绘山水人物图,群山叠翠,烟波浩渺,空中雁群列队飞过,两位远离官场纷争的高士,谈笑于山水之间,何等逍遥自在!此瓶的青花装饰,表达了清初文人雅士的情怀。

"雍正青花鹤鹿图缸"(图 5-77),高 47 厘米,口径 46 厘米,足径 36 厘米。缸敛口,圆腹,卧足。器身通景青花绘鹤鹿图,图中山峦坡地连绵逶迤,松、竹、梅挺拔茂盛,草木葱郁;空中有祥云飞鹤,林中有梅花鹿先后相随。此器青花艳丽而略有晕散,纹饰用笔淡逸清远,有超然尘外之趣。



图 5-77　雍正青花鹤鹿图缸　故宫博物院藏

"乾隆青花山水人物图胆瓶",高 58.5 厘米,口径 7.5 厘米,足径 18 厘米。瓶直

口，长颈，垂腹，圈足。通景青花绘高士图，图中重峦叠嶂，草木繁茂，数人在松林间，抚琴、对弈、吟诗、赏画，逍遥自在。底青花书“大清乾隆年制”六字篆书款。此瓶青花呈色淡雅，所绘人物神态自若，相互顾盼，颇有神气，衬以如诗如画的景色，烘托出恬静、清逸的意境。

“乾隆青花鹿鹤图灯笼尊”，高 53 厘米，口径 13 厘米，足径 15 厘米。尊口微撇，筒式腹，上下渐收，圈足。青花纹饰，口沿下和肩部各饰如意云头纹，颈饰缠枝牡丹纹，腹绘松树、仙鹤、梅花鹿，点缀以灵芝、蝙蝠、山石及花草，近足处饰变形莲瓣纹，足墙饰回纹。此器因形似灯笼而得名，吉祥纹饰，以鹿谐“六”音，鹤谐“合”音，既合“松鹤延年”的美意，又有“六合同春”的祝愿，为清中期官、民窑青花瓷中习见的纹饰题材。

“乾隆青花异兽图灯笼尊”（见彩图 29），高 56 厘米，口径 24 厘米，足径 26 厘米。尊撇口微卷唇，短粗颈，筒式腹，上下渐收，圈足外撇。器身通景青花绘麒麟、狮、飞豹等异兽在松树林中嬉戏，空间衬以流云、蝙蝠、山石，花草等。此器为乾隆时习见造型，但其青花纹饰却十分罕见，弥足珍贵。[49]

康、雍、乾三朝之后的官窑青花山水，总的来说走下坡路。但是，今藏首都博物馆的道光朝描绘景德镇御窑厂的“道光青花御窑场图桌面”（图 5－78），却以充分写实的表现、壮观的场面给人留下深刻的印象。该图在直径 72.5 厘米的平面上，以俯视的角度，鸟瞰了当时景德镇御窑厂的全景。熟悉景德镇的人面对该图一定会感觉到很亲切，因为虽然现在景德镇已经没有了过去御窑厂的房子，像许许多多现代城市那样另有新格局，但主要山河的地理位置没有多大改变，画



图 5－78　清・道光青花御窑场图桌面
首都博物馆藏

面上的中心御窑厂，即目前的市政府至龙珠阁一带地区，大约东至翠云寺、南至小港咀、北至观音阁、西至昌江的大约五平方公里的范围。这么大的场面，实际上是在用山水画的艺术手段画地图，所以特别显示了构思的不凡——其中可能有奉旨创作的历史实情，就像乾隆初督陶官唐英奉旨编《陶冶图》为满足皇帝要了解景德镇制瓷过程[50]一样。故其画法之精，第一是能将密匝匝的画面处理得疏可走马。其中最显眼的留白处，是被房子挤出的呈"S"形向画面下部延伸的御窑厂前空地及其路径，这条路上来来往往的人们，正在做着各种各样的运输瓷器活，其松散而基本等距离的布置，与紧密的房屋之对比颇为协调。其次显眼的留白处，是在构图上与中心御窑厂具有呼应关系的昌江，江中的大大小小船只则是留白的有效调剂，由于两处留白得当，全图充满了如游龙般的生动气韵。第二是能将密匝匝的画面处理得有条不紊、结构清楚。围绕着画面中心的御窑厂所建造的房子被纳入了环形结构，该结构于左边与昌江汇合，于右边与从昌江边上进入市区的路径汇合，而被纳入于"人"字形的结构之中；而"人"字形的开口处，正是"S"形蜿蜒通往中心御窑厂的大路。该结构的好处，是准确地表达了群山怀抱之中的景德镇地理形势，同时也准确地表现了自古以来中国人的那种曲径通幽的美感。第三是能将密匝匝的画面处理得精益求精。画面中数不清的房子无一不在认真严谨之中落定，每一个细小的人物无一不在切合主题的前提下去造型，每一座山峰每一艘船只无一不在准确生动的要求中描绘。而青花的清雅宜人呈色稳定，最后保证了全部精心追求的效果之实现。这么高水平的"道光青花御窑场图桌面"，是清代官窑青花山水画的绝响。

2. 民窑

明清时期的民窑青花山水画，是受宫廷院体、文人山水画成就的综合影响而自由于青花的表现。相对而言，明末清初前的民窑山水，受明代宫廷院体山水风格影响较为明显；明末清初起的民窑山水则受文人山水风格的影响较明显。

明代的民窑青花山水画自万历年间起较多见，如"万历青花山

水人物图盘”（图 5－79）是有代表性的一件作品。此图山石造型以及细笔勾线之中透露的方硬感，有明代院体山水画浙派风格的遗风。所谓浙派风格，是以浙江人戴进所画山水风格而定名。戴进（1388—1462 年），字文进，号静庵，又号玉泉山人。绘画得唐宋诸家之妙，人物、山水、花鸟无所不工，山水师马远、夏圭，并取法郭熙、李唐而遒劲苍润。虽然戴进本人究竟有没有成为宫廷画家目前有不同看法[51]，但对于戴进在宣德年间逗留京城多年直至正统初还在京城的历史，基本上是共同肯定的。戴进在当时画名之大，不但宫廷画家们与之交往，而且皇帝也知其名，朝廷重臣更与之交游。当时宣德宫廷中聚集的一批画家，都是与戴进画法有联系的浙、闽籍画家如谢环、马轼、李在、周文靖等，他们共同追求马远、夏圭南宋院体山水画风而有水墨用笔清劲刚硬的倾向。明代中晚期以前人们对戴进绘画成就的评价颇高，如李开先《中麓画品》评戴进“画如玉斗，精理佳妙，复为巨器”，朱谋垔《画史会要》评为“本朝画流第一”。即使董其昌也推崇戴进，曾云：“国朝画史以戴文进为大家”（见上海博物馆藏戴进《仿燕文贵山水图》上题句）。戴进浙派风格在明代宫廷绘画中的影响之大，不但该派院体山水画家辈出，就连院体花鸟画也深受其风格影响而画法呈现出方硬刚健的面貌，例如林良、吕纪花鸟画的画山石往往方硬刚健，不像元人披麻皴画山石往往幽柔那样，如图 5－80 林良《柳塘翠羽图轴》的画石，好像是在砍斫立方体的折面一样。这画法意念正为图 5－79 的“万历青花山水人物图盘”画石所继承，万历青花画山



图 5－79　明·万历青花山水人物图盘
私人藏

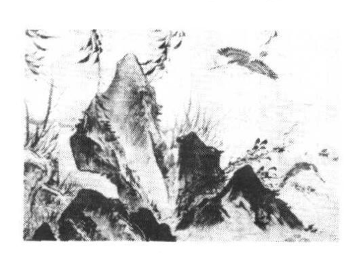


图 5－80
明·林良《柳塘翠羽图轴》
（局部）

石的方棱折角，以及阳面不时铺排的两组斜直线，法自林良画石法。尽管这样的青花表现，在笔势上没有达到浙派下笔猛、狠、力那样的气势而显得比较温和，但造型意识与画法表现，还是明显带有院体浙派山水风格影响的烙印。

也许人们要问，宫廷院体浙派山水为什么没有在明代官窑的青花山水画中发展，反而体现于民窑？这是一个饶有兴味的问题。确实，从宫廷浙派兴起的宣德朝到盛期的成化、弘治朝，虽然宫廷山水画方面经历了从戴进到吴伟那样的高峰，并且其风格的影响力甚至使其它画种如院体花鸟画产生新变，但这种审美力没有对同时的官窑青花山水提出要求。官窑青花把专注力更多集中在“吉祥”思想意识的纹样表达上面。“吉祥”思想的题材容易寄寓于花鸟题材类的龙、凤、瑞兽、牡丹纹样等的表现。作为摆设的、日用的青花瓷器纹饰，在宫廷生活的处处起到视觉、心理的祥瑞氛围作用，应是主要目的。山水虽然也有这方面的功用，但总不如花鸟及其人物题材来得直接。这大概是明朝官窑青花少有青花山水画表现的原因吧。

而民窑的情况就不同了。利用青花山水画表现传统隐逸生活而作为一种高雅心境的寄寓，首先有当时的时代因素关系。因为明代自从宣德朝以后，社会逐渐趋于黑暗。从宦官专权的正统朝，经成化朝到正德朝，社会黑暗已经到了相当的程度；接着嘉靖皇帝溺于道教对国家不负责任，他执政 45 年（1522—1566 年），其中后 27 年总共跟群臣才见过四次面，而朝政由宦官操持，万历皇帝（1573—1620 年）执政的后 38 年也不负责任而国事日非，社会更黑暗到非常的程度。在这社会中生活的人们，处处有是非颠倒的感受而表现得既无奈又骂人，如徐渭创作的戏剧《歌代啸》内容的“没处泄愤的是冬瓜走去拿瓠子出气”、“有心嫁祸的是丈母牙疼灸女婿脚跟”、“眼迷曲直的是张秃帽子叫李秃戴”、“胸横人我的是州官放火禁百姓点灯”等，是为感是非颠倒、看社会歪理的淋漓尽致展示，而让观众来个笑煞哭透。徐渭另一出戏《狂鼓史渔阳三弄》借写阎王殿中提审奸相曹操，竭斯底里地发泄了老百姓痛骂贪官污吏“恶心肝生就刀枪上挂，狠规模描不出丹青的画，狡机关我也拈不尽仓猝里骂”[52]的

那种心底窝火。人们所处社会的乌烟瘴气，使寻求精神解脱成为一种渴求，故社会上一方面是流行神魔志怪小说，一方面是风行山水画以寄托避世之心。所以，在文人画领域人们普遍热衷崇尚隐逸思想的元四家山水，甚至风行起带有“习气”的董其昌“南北宗”论学说。所谓“习气”，是指只根据个人好恶而不顾历史事实的主观性表现所产生的不良感觉。例如董其昌说宫廷院体“北宗”画家“短命”就不符合实际[53]，说南宗文人画的兴盛“亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛”而“北宗微矣”也缺乏历史观[54]。但是，当时人们似乎就喜欢这种“习气”，因为该“习气”中内蕴了一种对皇帝朝廷的贬低甚至鄙视的痛快情绪。这一点，只要看看明代同时期思想家的言论就可清楚，例如李贽说“世人但知百姓与夫妇之不肖不能，而岂知圣人之亦不能也哉”[55]，黄宗羲说“然则为天下之大害者，‘君’而已矣！”[56]，唐甄说“自秦以来，凡为帝王者皆贼也”[57]，对皇帝的彻底失望、彻底否定，使人们喜欢贬低皇帝因素的宫廷文化，“习气”的“南北宗”论之传播，有此社会基础。当时“南宗”文人山水画风靡天下，景德镇瓷绘受其影响，万历以后的民窑比以前任何时期都多文人幽隐思想的青花山水画，有其适合的社会环境。

明代万历起的景德镇民窑能自由表现青花山水画，与官窑影响趋弱，到天启、崇祯时官窑瓷器生产甚至可能停止了有关。据《中国陶瓷史》所列的《明代景德镇御器厂大事年表》看，万历十年烧造瓷器九万六千余件，万历十九年“命造十五万九千，既而复增八万，至三十八年未毕工”，实际上万历三十五年（1607 年）已经基本完成[58]。之后直至 1644 年明代灭亡，就没有宫廷在景德镇指定完成瓷器烧造数字的信息。宫廷对景德镇制瓷的一度放松，无疑为民窑适应市场的自由发展提供了机遇。所以龙凤、八仙之类的宫廷指派题材少了，面向士人工商阶层、市民阶层的山水以及历史小说故事的题材多起来了。

万历民窑青花山水画带有的院体浙派某些遗风，除了图 5－79 之外，故宫博物院藏“万历青花山水图碗”（图 5－81）再次说明了这一点。虽然该青花山水的具体画法例如皴法的长线明显吸收了元

人的披麻皴，山石的造型已经不同于图 5－79 的方硬而吸收了幽柔的元人感觉，但特别注重的“顿挫有力”用笔，仍有明代院体风格的意识。到了天启年间则进一步往文人山水靠拢，例如“天启青花山水人物图盘”（图 5－82）所画，虽然所画线条仍存在刚硬屈铁的明代院体特质，然总的情调已经大大趋向幽柔，特别是配合了线条的浓浓淡淡的青花分水之笔，把勾线之硬的感觉冲淡了不少。图中山水的近景、中景、远景之江南景色的层层推远，也大大增加了如米芾赞董源“岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也”（《画史》）的那种江南文人意境。而人物悠游于山水间的那种放松自然的情态，大概也反映了当时文人内心欲求解脱现实社会黑暗的那种理想吧。



图 5－81　明・万历青花山水图碗
故宫博物院藏



图 5－82　明・天启青花山水人物图盘
故宫博物院藏

天启、崇祯年间的民窑青花山水画已经达到了相当的精意。“天启青花山水人物图盆”（图 5－83）就是一幅富于“精”内涵的作品。首先是构图之精。适合圆盆，一层叠一层的两层山景安排在中心位置，与之相连的，近处是在壁立山峰的山脚位置架起了一座像纸片一样的栈道式小桥，远处是峰峦起伏延至画外的无穷山景之想象。在中心山景的周边，环绕着流水和云气，营造了世外桃源般的意境。中心的主要景色，是以叠加式的布局进行的，除了两层山景的叠加外，其中树、石等景物亦为叠加处理。位于圆盘正中心的三棵不大的杂树，扎根在三块石头之中，围绕了这组树石的其实是一

个近于圆形的小岛，为了破掉可能造成的呆板，于圆的两边各开了一个不规则的口子；又在上端浓色画有景深感的山峰，既挤压出了中心部位的空白起到衬托主题的作用，又加强了层次感。画面在这样的垂直布局中，特别得到内敛于圆形的安静安详感。这样的构图意识，一般圆形器的彩绘是不多见的。其次是画法之精。该盆直径15.3厘米，虽不大，却造型精、用笔精。大大小小的每一组景色都符合美的要素，从全图的外形到局部树石的外形，从外围的大的留空白到形象内部的小的留空白，都注意其对比而生其美。画法之精，画树得山水树法的笔法理法，画石则得青花分水的笔法理法，点缀在景色之中的房子注意掩映关系，并仔细画出房屋结构，让人能仔细品味。人物虽极小，却犹为细细刻画，下棋的、过桥的，均仔细勾线和分水点染，讲究以动态之美达到传神的境界。



图5－83　明·天启青花山水人物图盆

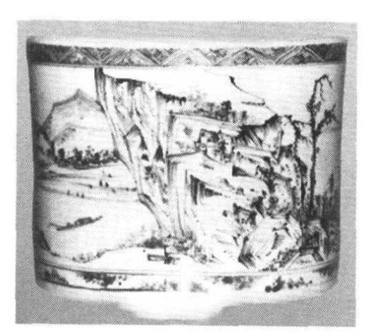


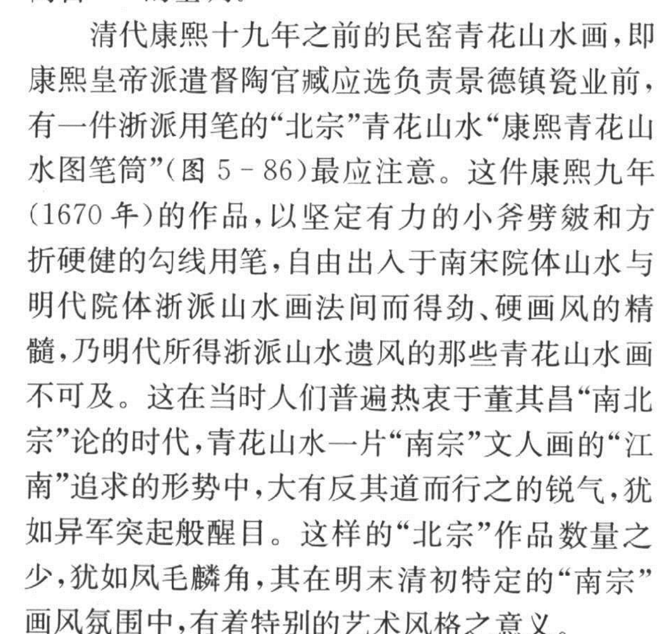
图5－86　清·康熙青花山水图笔筒

这种精意，在“崇祯青花山水图瓶”（图5－84）所画得以继续。该瓶高48厘米，瓶体展开的是峰峦重叠之中祥云缭绕的景观，其主题被画面题诗点了出来：“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。”落款是“乙卯夏日写”，“乙卯”乃崇祯十二年（1639年）。山峦的造型及画法已经受到当时复古山水画的影响，随之笔法之细，意在表现传统青绿山水那样的工整感觉。另外画风进一步文人化的，乃如1643年作“崇祯青花山水图笔筒”（图5－85）的表现，几笔疏勾，几处分水，几点淡叶，把天地之中的山

树房子勾画得清气疏朗。许之衡《饮流斋说瓷》有云“明瓷之画也，用笔粗疏而古气横溢”[59]，用于图5－84或许正适合。但是用于图5－83“天启青花山水人物图盆”可能未必适合了，因为其工整，倒很接近《饮流斋说瓷》紧接着说康熙青花“行其缜密于工致之中，而寓其高古”[60]的基调。



图5－84 明·崇祯青花山水图瓶



清代康熙十九年之前的民窑青花山水画，即康熙皇帝派遣督陶官臧应选负责景德镇瓷业前，有一件浙派用笔的“北宗”青花山水“康熙青花山水图笔筒”（图5－86）最应注意。这件康熙九年（1670年）的作品，以坚定有力的小斧劈皴和方折硬健的勾线用笔，自由出入于南宋院体山水与明代院体浙派山水画法间而得劲、硬画风的精髓，乃明代所得浙派山水遗风的那些青花山水画不可及。这在当时人们普遍热衷于董其昌“南北宗”论的时代，青花山水一片“南宗”文人画的“江南”追求的形势中，大有反其道而行之的锐气，犹如异军突起般醒目。这样的“北宗”作品数量之少，犹如凤毛麟角，其在明末清初特定的“南宗”画风氛围中，有着特别的艺术风格之意义。

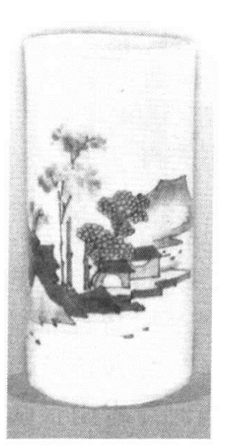


图5－85 明·崇祯青花山水图笔筒

而康熙十九年起，那样的“北宗”山水风格的作品见不到了。该年有两件“南宗”风格的青花山水作品由于比较特别而应该留意。一为气韵朦胧表现的“康熙青花山水图杯”（图5－87，康熙19年，1680年），其云气氤氲、朦胧雅淡的效果非明末仅勾线分水程式下的画法所能比。二为受文人长卷亦画亦诗表现形式影响的“康熙青花山水图瓶”（图5－88，康熙19年，1680年），此瓶布局因为是画、诗并举的“一器十诗”，在整个明清时期少见而独到。诗画的主题，根据该瓶“降露子抄录”的一段话，知记叙了当时“适以王事羁昌

水"即在景德镇地区做官的岸存先生之雅趣情怀，虽然"嵇山岸存先生以儒服官"，却"掞藻摛箑，脍炙有年"，于是"年少万、董二子轩然而至，寒暄慰劳之后叩岸翁曰：'风雨弥窗，名正辉昭，先生有无藻句乎？'岸翁遂以前诗示二子，且索和。二子乃不甚逊，各援笔飞洒，瞬息立成"，抄录者认为"旦暮间，何幸遘此三杰"，即"同歌舞，一唱三叹。同请曰：芳辰美景，大块文章，盍寿之枣梨，以公同好何如？二子固逊乃可。"所以该青花瓶上的诗与景，大概是以这四人歌咏的内容为主；所咏所画内容多为景德镇的景色。计有阳府寺、五龙亭、景德寺、观音亭、落马桥、准提院、刘氏园、杏花村等处。虽然时间已经逝去三百多年，但前五处至今尚存，如阳府寺在景德镇的昌江县，五龙亭位于一家饭店背后，景德寺在城南，观音亭在市北，落马桥在红

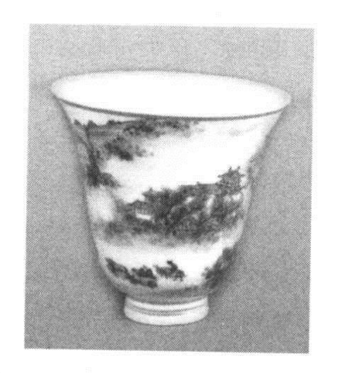


图5-87　清·康熙青花山水图杯

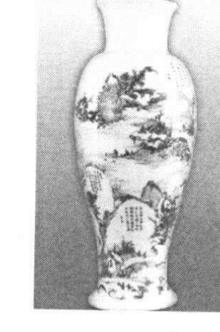


图5-88　清·康熙青花山水图瓶

光市场附近。其中《观音亭》、《落马桥》两首乃岸存所作，《观音亭》云："高阁凌云枕碧流，渔舟欸乃晚来休。忘机自在真如镜，潭影空山相对悠。"《落马桥》云："落马桥边潭水清，游人聚散不胜情。兴尽从来还有约，沙院山上暮色横。"瓶上各诗又以篆、楷、草书等多种书体写成。诗书之认真，绘画之认真，围绕表现的又是景德镇实景，乃殊为难得的具有历史意义的艺术品。同时表明了民窑青花绘画追求文人雅趣的生动活泼的构思之道。

清代康熙十九年之后由于"官搭民烧"制度使官窑民窑青花俱精的情况，前面已经述及。总之董其昌、"四王"以及明末清初山水



图 5－89 清·青花渔樵耕读山水图猫筒 孔六庆藏

画成就的影响渗透于青花山水画，而形成清初青花山水画的高峰。清代中期的青花山水画较缺乏创造性，景物表现程式化的倾向比较突出，特别是一类往往前景是两三棵树、中景是亭子(房子)、远景是山，平行直线代表的水纹往往布满于中景与远景之间的画面多见；而且有越画越简至符号化的趋向。清代晚期，以“渔、樵、耕、读”为主题的青花山水画普遍流行(图 5－89)。不过清代中晚期也有一些较有创意的青花山水画[61]，不一一列举。

第四节 青花花鸟画

在明清时期景德镇青花瓷绘画中，花鸟画的数量最多。

1. 官窑

明初洪武、永乐朝官窑瓷器上的青花花鸟画，以图案形式出现。例如故宫博物院藏“洪武青花山石牡丹纹花口盘”所画牡丹，像花鸟画画出质感那样准确表现了牡丹的木本植物特点，然而完全是图案的骨式进行布局。至永乐朝，虽然花鸟画面明显增多，表现也较为灵活，但图案骨式的特点依然。如“永乐青花桃竹纹梅瓶”，桃枝的势态婀娜有情，但花、叶及其竹子等物象的安排还是追求图案的感觉。有不少永乐青花的表现，虽然吸收了不少宋人折枝花鸟画的成果，但这些折枝往往经过了图案式处理，呈连续状装饰在瓷器之上。如“永乐青花折枝果纹梅瓶”、“永乐青花折枝花果纹梅瓶”等就属于此类表现。有的即使单独装饰，如“永乐青花折枝瓜果纹盘”画地上长出的瓜果、“永乐青花枇杷鸟纹花口盘”画喜鹊栖枝啄食枇杷果，这一类本是绘画性的

构图,也被适合进圆形,作了一定程度的图案性处理。将宋人花鸟中的折枝花卉图案化,成为永乐青花的一个特点。有一类碗,往往在内壁碗心的正中圆内,装饰了适合于圆形的折枝花果,围绕该圆心的内壁立面,则二方连续状布置了大同小异的间隔相等的花卉花果纹图案。代表作有"永乐青花缠枝莲纹碗"、"永乐青花缠枝牡丹纹碗"、"永乐青花折枝花纹碗"等[62]。不过,"永乐青花花鸟纹高足碗"(图5-90)的碗心所画,却有别于前面的图案性质,这是一幅优秀的有一定绘画性质的青花花鸟画。其出枝尚简而势态刚柔有情,鸟禽精致可爱,青花画工娴熟、勾线有力,特别是位置不大的淡雅青花处于内外白素色调之中的格高脱俗、布局匠心独运,足以使我们认为是永乐官窑青花花鸟画中的最高品。尽管这样的表现在永乐青花瓷中曲高和寡并数量极少,却代表了永乐官窑青花花鸟画的成就。

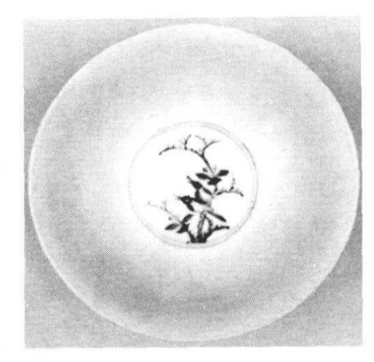


图5-90 明·永乐青花花鸟纹高足碗
故宫博物院藏

永乐之后的宣德朝,是明代官窑青花花鸟画有长足进步的一朝。首先,"宣德青花云龙纹天球瓶" 局部的青花画龙(见图5-91),大有继承永乐朝的那种盛世气象(还见彩图15)。同时,虽然永乐朝的不少纹饰如瓜果纹、龙纹等等仍然继续于宣德朝,但是像景德镇陶瓷考古研究所藏"宣德青花猎犬飞鹰图虫罐"(图5-92)、"宣德青花芦汀鸳鸯虫罐"(图5-93)、"宣德青花芦洲鹡鸰虫罐"(图5-94)这样的一批绘画性的花鸟画纹饰,能大大改变永乐青花花鸟基本上是图案性装饰的印象。

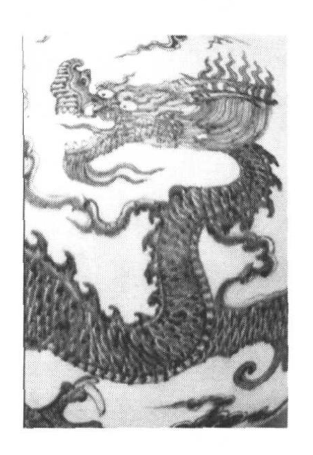


图5-91 明·宣德青花云龙纹天球瓶(局部)
故宫博物院藏



图 5－92 明・宣德青花猎犬飞鹰图虫罐



图 5－93 明・宣德青花芦汀鸳鸯虫罐



图 5－94 明・宣德青花芦洲鹌鸽虫罐

宣德青花有从帝王气象的到画家灵气的表现，与宣德皇帝朱瞻基的审美思想息息相关。所谓"宣德帝的审美思想"，是指宣德帝在认真学习、领会明太祖审美思想的基础上发挥了的艺术见解。明太祖的审美思想很丰富[63]，汇集在明太祖《高皇帝御制文集》二十卷中。要之，一是"隆唐宋"欲起汉高唐宗宋祖之美，二是尚雄、猛、力的审美观，三是禅境之思，四是崇仁、义，五是欣赏"势壮雄强"的唐宋绘画，总的基调是"威勇奋发"、"雄深宏伟"。宣德帝认真研读过太祖的《御制文集》，曾云："御制文集因言究心，深存警惕。各有志之庶几不忘云耳"（《恭读高庙文集五首》[64]）。宣德帝的审美思想表现在：一、像明太祖那样一样崇尚雄、猛、力。如朱元璋《秋鹰传》"出群雄者志雄胆壮"，被宣德帝发挥的是《苍鹰赋》："……观夫銛爪悬钩，利嘴屈铁，六翮剑利，双眸电掣。髀宽兮胫短，头圆兮臆阔，灿奇文兮若锦，点繁花兮似缬。方其决浮云而迅征，横大海而径渡，絓虞者之网罗，饱隶人之饲哺，跱以锦鞲之华，縻以绒索之固，虽敛戢以安停，终延颈而远慕。若乃玄冬至，寒风兴，草木凋，霜露零。当蒐田以训武，顺天地之义刑。观神动而气作，俾呈才而效能。于是攫身奋翅，飙激电往，掠莽苍以横梢，干青冥而直上，折鸿雁之翼，碎驾鹅之颈。虽大鹏之高飞，亦流脑而绝吭。然后府略原野，潭穷林樾，搏鼯攫鼬……"[65]。因此发挥的用笔是"笔端变化妙入神，逸态雄姿看劲健。风惊电掣浮云飞，蛟龙奋跃猛虎驰。……固知顿挫出腕力，亦用飞动生神采"（《草书歌赐程南云》[66]）。二、像明太祖那样继承唐宋绘画，并阐发了有宋画精神意味的"展图玩物理，动植皆自然"（《题梅花寒雀图》[67]）绘画思想。明太祖所欣赏的唐宋绘画，是如徐熙《暮雪双禽图》、梁师闵《芦汀密雪图》、赵希远《秋塘野禽图》一类作品，宣德帝也欣赏唐宋绘画，如有《题韩幹马图》："神骏昂昂不可羁，追风蹑电见雄姿。时平海宇无征伐，沙苑秋高苜蓿肥"[68]；还有《题崔白芦雁图》："渺渺芦花浅水流，随阳已足稻粱谋。绝怜妙笔天机到，写出潇湘九月秋"[69]。其"玩物理"而"动植皆自然"，是悟从唐宋绘画的心得体会。

宣德官窑画龙，如果读一读明太祖《御制文集》其中一组画龙题

赞的文字的话，就能意会到：这是宣德帝在将明太祖的审美思想作形象化表现。如《乌龙赞》云："极阳之精，阳由尔生，电掣天外，寰宇雷鸣，撇髯旗戟，倏忽晦冥，大雨时行，民庶咸宁。"《所翁九龙图赞》云："蛰于渊底，阳回即起，倏忽太虚，墨云见礼。"《右起蛰龙》云："蜿蜒其身，翔海而吟，似怒而飞，鬐起遥岑。"《右怒飞龙》云："至阳出蛰，鬐舒赫然，顾阴而行，游天遂悦。"《右雄龙》云："配阳至刚，电掣上方，飞云逐队，时雨致雾。"《右雌龙》云："既悦且翔，玩珠海洋，飞涛泼天，变化愈昌。"《右簸珠龙》云："舒海气，玩明珠，墨云无罅，神化莫测，收功天下。"《右次簸珠龙》云："脱胎以蜿，步云以蜓，必教而兴，利济无边。"《右娇龙》云："呼子而驾，一吟一咤，飞云九霄，雨泽天下。"《右苍龙》云："匿身不见端，光赤练蜓躯，一跃九天掣电。"《海龙图赞》云："钟阳之精，居至阴之英，海气一嘘，步天而行。"[70]图5-91的宣德青花画龙，正取"配阳至刚"、"至阳出蛰"、"极阳之精"而显现的"顾阴而行"、"步天而行"态。其雄健猛发的身姿，体现了弘扬明太祖审美精神的宣德帝审美思想。

宣德官窑虫罐上的花鸟画，反映了宣德帝的艺术爱好。众所周知，宣德帝不但政治上有作为，而且艺术才能杰出。在政治上平定藩王、安定天下，和平外交，整顿吏治，经济繁荣，与永乐朝一起都是明代的盛世时期。在艺术上，则是诗人、画家，并在短短的宣德十年时间中使宫廷绘画获得瞩目的成就。其诗有一个特点，即才思敏捷之中往往画境为诗。在后人将其诗文编集的《大明宣宗皇帝御制集》四十四卷中（虽然现存只有二十四卷，但还是能见到不小的规模），该特点无处不在。其善于发现自然生活情趣的诗能随景即成，如《新水浴浮鹅》"春水初生太液池，雪毛红掌泛清漪。桃花乱落东风暖，正是群鹅逐浴时"[71]信手拈来那样。这一类诗像《秋夕闻鹤鸣》、《催菊》、《秋色》、《咏新荷》、《红叶》、《秋汀落雁》、《秋水芙蓉》、《孔雀》、《白雉》、《鸳鸯》、《鹭》、《暮鸦》、《白芍药》、《莲塘夜月》、《白鹭窥鱼》、《池鱼戏藻》等有很多。其题画的诗能入画妙理，如《题杂画九首·草虫》"微物及时皆自得，栖葩缘叶隐芳丛。乾坤一段生成意，妙入霜毫点染中"[72]一语道破绘画天机那样。这类诗像《题赵子

昂兰石》、《题柯敬仲疏篁古木图》、《题商德符小景》、《题柳塘鹭鸶扇面》、《题竹石图》、《题竹》、《画马》、《题四时小景》、《题寒鸦图》、《芦雁图》、《枯荷鹭鸶图》、《百马图》、《题画牛》、《题古松图》等也有很多，而且能让人悟画中三昧。宣宗曾自云："朕几务之余，游心载籍，及遍观古人翰墨，有契于怀"[73]，是一句说明文化艺术涵养的自白。

在绘画方面，宣德帝有不少颇有造诣的人物、花鸟作品，但更有一种"携樽载笔须游苑"的雅兴，还任用了一位才思敏捷的"御前画史"孙隆，孙隆擅长没骨花卉，还善于画"虫"。宣德帝的雅兴，《催菊》诗可见一斑："重阳佳节明朝是，何事黄花独放迟。酝酿寒香知已盛，妆排秋色想应奇。携樽载笔须游苑，叠玉攒金莫后时。固尔由来持晚节，尚无空遣朔风吹。"[74]意即重阳佳节菊花开的金秋季节画兴顿生，要游苑、饮酒、作画。今上海博物馆藏孙隆《花鸟草虫册》的用笔简括、意态生动自然而富于情趣的画面，符合即兴创作特点。所画秋风中的知了，合宣德帝《宫柳鸣蝉》的"扶疏影里吟风露"[75]之意境；所画烟影婆娑的红叶小鸟，合宣德帝《红叶》的"萧条已是清霜后"[76]之意境；所画当空一枝的黄菊，合宣德帝《秋风》"飘下天香连禁苑，吹开篱菊满宫城"的诗思；其每一幅画，都有"御前画史"所反映的宣德帝审美意志，快捷的"点染"画法正适应宣德帝才情。要知道，对于治国卓有成就、日理万机的宣德帝[77]来说，"御前画史"作画过程的富于观赏性，能起一定的精神调节作用。宣德帝绘画审美渗透于孙隆的，吉林省博物馆藏孙隆《花鸟草虫图》中的"西瓜鼠"应引起特别注意。宣德帝画鼠一再表现过杨梅鼠、荔枝鼠、苦瓜鼠[78]，但所画老鼠只顾专心啃吃而不怕人。然而孙隆画鼠，能表现鼠啃吃西瓜的头颈背之间弓缩、鼠尾游刃的内心紧张神态，通过晕染韵味，让人起鼠能随时忽闪而逃的感觉。"御前画史"高出一筹的意趣，是对宣德帝审美意趣的领会与深入。因为绘画表现鼠类题材，也许因鼠是人类生活一害，明代以前很少有表现的。但宣德帝却喜欢画鼠，并且在他的"御前画史"那里也特别臻至"展图玩物理，动植皆自然"的艺术境界。

这样的雅兴脉通于宣德官窑"虫罐"的烧造。宣德官窑虫罐，虽

然在原清宫所藏的1774件宣德瓷器中没有发现一件，但景德镇的明代御窑厂故址却出土了一整批（图5-95）[79]。这批出土虫罐上所画的黄鹂白鹭、莲池珍禽、灌木鹡鸰、洲渚水鸟等，都是宣德瓷器今藏目中绝无仅有的画面，所画是那么的新颖丰富，并且“大明宣德年制”年款是那么的郑重。这些，不能不想到与喜欢花鸟画的宣德帝有密切关系。第一，蟋蟀罐上的青花图式，基本延续了宋人花鸟画。此与宣德帝花鸟画追求宋人的基调是一致的。虽然要证明这一点，还有待文献资料的进一步发现，但不能轻易否认其中有宣德帝授意画样设计的因素。例如，明·王士性《广志绎》评论宣德、成化青花和五彩瓷器时所说的“二窑皆然当时殿中画院人遗画也”[80]，就在一定程度上为这批虫罐青花花鸟画作了注解。王士性所言“殿中画院人”，应指宣德朝供奉仁智殿以及武英殿、文华殿的宫廷画家。宣德朝宫廷画家最多，其中花鸟画名家除了“御前画史”孙隆外，还有永乐朝著名的边景昭[81]等。其他能画花鸟画的画家，有“善山水人物、花木翎毛，全摹宋人笔意，无不臻妙”（《图绘宝鉴续编》）的商喜、商祚，“山水宗马远，亦工花卉”（《画史会要》）的倪端，“画金碧山水，界画楼台及人物花果，得宋元院画体”（《两浙名贤录》卷四九）的石锐，“人物、竹石、翎毛、楼阁、牛马之类咸有高致”（《闽书》卷一三五）的周文靖等。尽管具体的究竟是哪些宫廷画家参与设计的具体情况今天已经不可考，但与宣德院体花鸟画追求宋人花鸟的大感觉相近。第二，其画境颇合宣德帝诗意。如图5-96“宣德青花黄鸟与飞鹭图虫罐”（图5-97为展开图）所画合宣德帝《鹭》“巢树每看黄鸟并”之意：“素顶飘丝动作群，风标绝俗自振振。行依碧草烟团玉，飞入青山雪点云。巢树每看黄鸟并，眠沙



图5-95　景德镇中华路上层出土的青花虫罐
景德镇陶瓷考古研究所藏



图 5-96　明·宣德青花黄鸟与飞鹭图虫罐
景德镇陶瓷考古研究所藏



图 5-97　明·宣德青花黄鸟与飞鹭图虫罐(展开图)
景德镇陶瓷考古研究所藏

毛羽虽纯未足珍”[82]；又如“宣德青花芦汀鸳鸯虫罐”(图 5-93)合《彩鸳戏水》:“晓雨初晴水满堤,喜看五彩绚毛衣。绿荷影里双双浴,红藕花前两两飞。……回塘柳色留残照,同向菰蒲深处归”[83]。这样看来,“虫罐”青花花鸟画与宣德帝审美不无有机结合而富于“院体”意义。

宣德之后,这样的官窑虫罐一连好几朝都不见烧造,那样的青花花鸟画也随之销声匿迹。以至于明·沈德符《万历野获编》有“今宣窑蟋蟀罐甚珍重。其价不减宣和盆也”的记载。不但如此,宣德朝一度云集的不少宫廷画家也在紧接着的正统朝失去了记载[84]。其原因,可能与宣德帝病死的当年(1435 年)太皇太后发布的一道懿旨“将宫中一切玩好之物、不急之务悉皆罢去,革中官不差”[85]有关。因为宣德帝死后,皇位由 7 岁零两个月的儿子朱祁镇(正统帝英宗)继承,当时朝政为宣德帝的母亲、有“女中尧舜”之称的太皇太后张氏,与著名儒臣“三杨”的杨士奇、杨荣、杨溥共同执掌。在他们的心


图 5－98 明·成化青花花鸟纹杯 故宫博物院藏

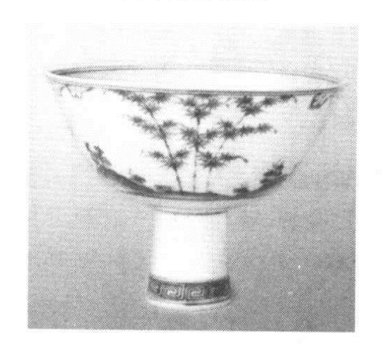

图 5－99 明·成化青花松竹梅纹高足碗 故宫博物院藏


图 5－100 明·隆庆青花花鸟图八方盘 故宫博物院藏

目中，宣德帝生前有关一切不合儒家英主规范的东西均需革除。在这样的思想指导下，不仅仅青花虫罐，就是宫廷花鸟画也都可能均在“宫中一切玩好之物、不急之务”之列，当然要“悉皆罢去”了。故正统朝起，宣德朝一度蓬勃兴旺的宫廷绘画突然跌落，景德镇御器厂突然停烧了虫罐[86]。这影响之大，甚至使明代后来的官窑青花花鸟画，很少有能超过宣德蟋蟀罐的。

宣德朝之后青花花鸟画的主要情况为：正统朝官窑青花花鸟画的主要画面是孔雀牡丹图，被画在罐、瓶、盘等器表上。成化朝在小巧轻盈器皿上的青花表现有新意，如“成化青花花鸟纹杯”（图 5－98），在高 5.1 厘米、口径 8.9 厘米、足径 3.6 厘米的小杯外壁，通景绘石榴树及鸟雀纹，三只鸟栖于树上，一只飞翔鸣叫，相互呼应，颇有情趣。前面已经说及，这类玲珑可爱的小的器皿造型与成化帝审美品位密切相关。“成化青花松竹梅纹高足碗”（图 5－99）在青花发色以及画工方面也是其成就代表之一，虽然碗高 11.8 厘米、口径 15.8 厘米、足径 4.4 厘米的尺寸不属于小巧玲珑的一类，但用笔之精，是在图案意识中巧妙地糅合了绘画的外形美、穿插、虚实等要素，所画松、竹、梅具有成熟的风格；加之釉色洁白，青花浅淡，完全是成化朝特色的清雅高洁的意境。

故宫博物院藏嘉靖朝的“青花花鸟图瓜棱罐”，在六瓣瓜棱形上，分别以池塘、湖石、坡地间隔而成六幅不同的花鸟画面，有鸳鸯戏水、绶带鸟鸣等内容，展开了花鸟自然一派生机盎然的景象。又故宫博物院藏“嘉靖青花山石花果纹碗”，碗直口，深弧腹，圈足。碗心画团花，又称“月华”纹，是华盖的变形，在人间为皇权的代表，在天国是净土的象征，周围环绕五朵折枝莲；外饰洞石、花果，蝴蝶、蜜蜂戏飞穿插其间。另外“隆庆青花花鸟图八方盘”（图 5－100）盘心的雀鸟闹春图，一鸟栖于牡丹枝头，一鸟伏地啄食，周围是宫廷环境的栏杆、花草、寿石、蝴蝶，景色的组成有“富贵长春”之意，虽然由于青花发色浓艳使所画物象几近“逆光之影”，但构图富于绘画意识。故宫博物院藏“万历青花花鸟图葫芦瓶”高 38 厘米、口径 4.2 厘米、足径 14 厘米。小直口的葫芦瓶造型，应为万历朝中后期的作品，根据葫芦形上下两段自然器身而各画喜鹊登梅图，寓意吉祥而出枝较为空灵。

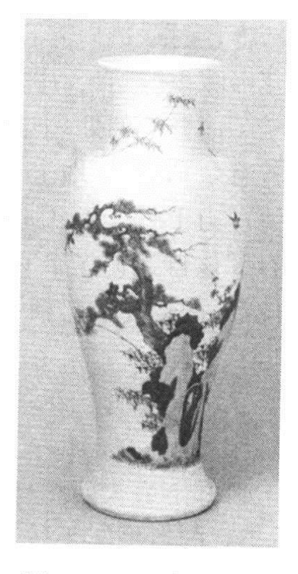


图 5－101　清·康熙
青花松竹梅图观音尊
故宫博物院藏

清代顺治朝的官窑青花花鸟画，进一步趋向空灵。例如故宫博物院藏“顺治青花锦鸡牡丹图盖罐”利用锦鸡立于湖石之上的布置，有意使构图下沉，形成下密上疏的节奏感，而锦鸡昂首翘尾的姿态，有机地联系了下密上疏的布置格局。至康熙青花更为清灵秀脱。如“康熙青花松竹梅图观音尊”（图 5－101）为典型。该尊在特别清纯的青花发色之中，器身通景青花绘山石、苍松、翠竹、



图 5－102　清·康熙
青花牡丹纹花觚
故宫博物院藏

新梅、飞雀，造型秀脱而用笔精、清、劲、爽、灵，在精美无暇瓷面上青花由浓至淡的近、中、远之层次，营造了一种空谷听音的宁静致远感觉。而背面的处理也臻于完美，疏落空白的基调上，左右以及上面各有余梢清拂，地上小石压脚，中间有工工整整字迹的题诗："凭余笔下力千钧，独扫胸中万壑云。老干棱层霜雪古，一枝先占上林春。"该诗道出了此尊青花笔法的精神，也具有康熙朝的时代气息。像"康熙青花松竹梅图观音尊"这样神清气爽的作品，康熙之后很难再看到。

康熙朝青花花鸟画有新意的构图设计，见"康熙青花牡丹纹花觚"（图 5－102）倒置处理。觚的造型源于商周青铜器酒具，特点是上口和下底大而腰身收细，有的觚则细腰处有微微鼓起的变化，图 5－102 的造型属于后一种。该觚高 45 厘米，口径 21 厘米，足径 16 厘米，根据其造型特点分成三段装饰，既分别构图又有机联系，上下构图较丰满，中间留空多而虚灵，富于节奏感。于此节奏感中下段构图的倒置处理，犹如隔开路面看水中倒影一般而具有诗意。

也许是一些折枝花鸟画的青花发色比人物画、山水画雅淡的原因，康熙朝青花花鸟画特别能发扬明代成化朝清雅高洁的格调，成为一个重要的特色。代表作品如故宫博物院藏"康熙青花十二月令花卉纹杯"，共一套十二件，每件高 5.5 厘米，口径 6.6 厘米，足径 2.7 厘米。其造型为杯口微撇，深弧壁，圈足。十二个杯各绘不同的花卉分别代表了十二个月，如水仙花、玉兰花、桃花、牡丹花、石榴花、荷花、兰花、桂花、菊花、芙蓉花、月季花、梅花。画法及构图方面与"成化青花松竹梅纹高足碗"相同的，是花枝都从地面长出，尚直式构图。不同的是绘画性更强，善于运用疏密、聚散、虚实、穿插等要素去强调花卉欣欣向荣的意态。还有不同的，是每杯另面根据特定的花卉配以特定的两句咏花诗，渲染花的意态，从而书、画结合更有趣味。各咏诗句都点出了不同的花态精神，如咏水仙花云："春风弄玉来清昼，夜月凌波上大堤"；咏玉兰花云："金英翠萼带春寒，黄色花中有几般"；咏桃花云："风花新社燕，时节旧春浓"；咏牡丹花云："晓艳远分金掌露，暮香深惹玉堂风"；咏石榴花云："露色珠廉映，香

风粉壁遮”；咏荷花云：“根是泥中玉，心承露下珠”；咏兰花云：“广殿轻香发，高台远吹吟”；咏桂花云：“枝生无限月，花满自然秋”；咏菊花云“千载白衣酒，一生青女香”；咏芙蓉花云：“清香和宿雨，佳色出晴烟”；咏月季花云：“不随千种尽，独放一年红”；咏梅花云：“素艳雪凝树，清香风满枝”。每首诗句后面还均有一方青花篆书“赏”字印。图 5－103 是其中的“荷花图杯”，能直观“诗中有画，画中有诗”的诗画并茂的意境美，胎薄体轻、形体秀美之杯上的清秀画面，非常玲珑可爱。

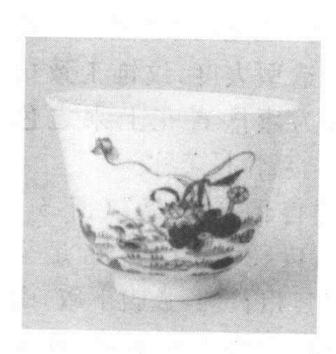


图 5－103
清・康熙青花荷花图杯
故宫博物院藏



图 5－104
清・康熙青花棒槌瓶
故宫博物院藏

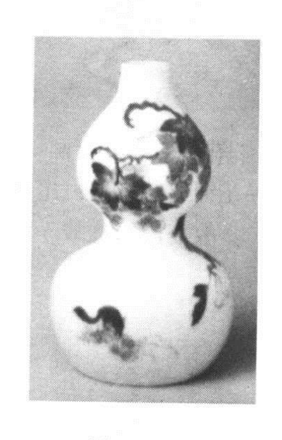


图 5－105
清・康熙青花葫芦瓶
故宫博物院藏

在故宫博物院的康熙官窑青花花鸟画瓷器藏品中，优秀之作还有如下：

“康熙青花松鼠葡萄纹棒槌瓶”（图 5－104），高 48.3 厘米，口径 13.4 厘米，足径 15 厘米。瓶盘口，短颈，折肩，长直腹，圈足。颈部凸起弦纹。器身青花绘松鼠葡萄、喜鹊登梅，周围饰洞石、山菊花草纹等，并辅以圈点、回纹、如意云头纹等边饰。松鼠葡萄纹寓意“祥和安定”，最早见于明初，是康熙青花常用的装饰纹样。

“康熙青花松鼠葡萄纹葫芦瓶”（图 5－105），高 12.4 厘米，口径 2 厘米，足径 5.2 厘米。为清宫旧藏。瓶呈葫芦式，直口，束腰，双球

形腹，圈足。通体青花绘松鼠衔葡萄。底青花双圈内书“大清康熙年制”六字楷书款。松鼠葡萄纹为清初瓷器上多见的装饰。此瓶应制作于康熙晚期。其造型秀美，青花淡雅，构图疏朗，画工技艺高超。

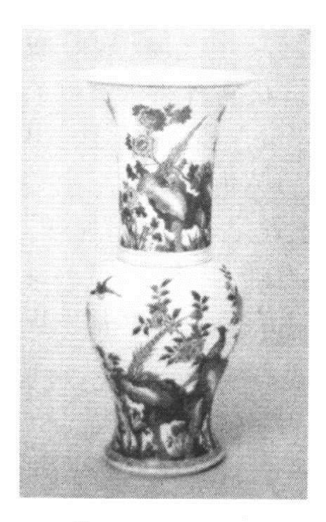


图 5-106　康熙
青花锦鸡花卉图凤尾尊
故宫博物院藏

“康熙青花锦鸡花卉图凤尾尊”（图 5-106），高 49.5 厘米，口径 21 厘米，足径 15 厘米。尊撇口，粗长颈，弧腹下敛，圈足外撇。器身通景青花纹饰，颈绘锦鸡芙蓉图，腹绘锦鸡碧桃图。宋徽宗曾绘锦鸡芙蓉，称锦鸡有“五德”之全，此袭其意。此尊一称“凤尾瓶”，造型大度，纹饰工致精丽，青花呈色佳，为康熙青花上乘之色——“翠毛蓝”，以清新悦目著称。

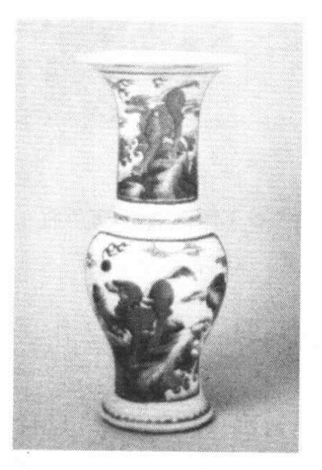


图 5-107　康熙
青花瑞兽图凤尾尊
故宫博物院藏

“康熙青花瑞兽图凤尾尊”（图 5-107），高 47 厘米，口径 22.1 厘米，足径 14.8 厘米。尊撇口，粗长颈，弧腹下敛，圈足外撇。青花纹饰，口沿下饰云纹，开光内绘瑞兽图，辅以朵云、席纹、城垛纹等边饰。此尊所绘瑞兽，全身麟甲，牛尾，狼爪，龙头，鹿角，应是古代传说中的仁兽——麒麟。其立于波涛汹涌中的山岩之上，背后旭日高升，寓意太平盛世降临。

“康熙青花冰梅开光瑞兽图盖罐”（图 5-108），通高 25 厘米，口径 8 厘米，足径 13 厘米。罐直口，长圆腹，圈足。颈与肩衔接处无釉，盖直壁平顶。通体青花饰冰梅锦地菱形开光，内绘瑞兽图，辅以如意云头、环点、齿纹等边饰。宋代文学家苏轼有诵冰梅之诗：“化工未议苏群稿，先向寒梅一倾倒，江南无雪春瘴生，为散冰花除热恼。”而

将冰梅图案用于瓷器并盛行一时的仅见于康熙一朝。

“康熙青花竹纹竹节式盖罐”(图 5－109),通高 17 厘米,口径 4.3厘米,足径 12 厘米。为清宫旧藏。罐竹节形,小直口,折肩,筒腹凸起弦纹,圈足。盖平顶。通体青花绘折枝或倒垂竹叶,竹节留白,边加小圆圈象征竹根;盖绘团菊纹。底青花双圈内书“大清康熙年制”六字宋体字款。此器造型别致,既模仿自然界中的翠竹又予以创新,而纹饰写实,造型与纹饰浑自天成,清秀俊雅,可谓是源于自然、又高于自然的艺术作品。

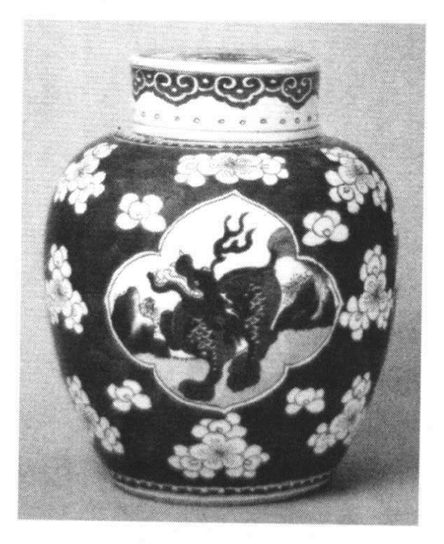


图 5－108 康熙
青花冰梅开光瑞兽图盖罐
故宫博物院藏

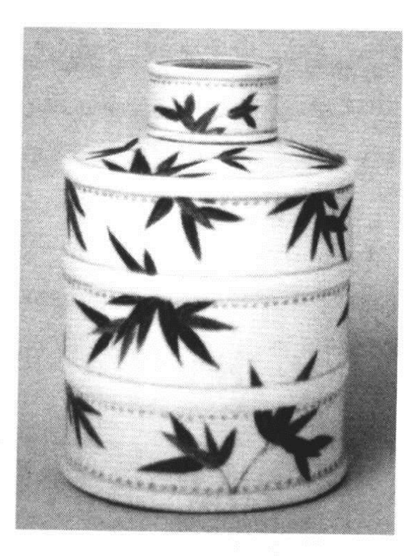


图 5－109 康熙
青花竹纹竹节式盖罐
故宫博物院藏

“康熙青花松竹梅纹茶壶”(图 5－110),通高 8.8 厘米,口径 7 厘米,足径 6.8 厘米。为清宫旧藏。壶扁圆形,竹节形流,松树枝干形执柄,平顶盖,梅枝形钮。器身通景青花饰折枝松、竹、梅纹。底青花书“大清康熙年制”六字楷书款。此壶造型构思巧妙,装饰上采用仿生手法,以立体塑出松干、竹节、梅枝,加染青花,又以青花在平面上延伸绘出松针、竹叶、梅花,惟妙惟肖,加之温润洁白的底釉和

极轻薄的胎体，十分雅致。

"康熙青花海水纹印盒"(图 5－111)，高 4 厘米，口径 5.9 厘米，足径 2.9 厘米。盒圆形，圈足，上下子母口盖合。青花纹饰，盖面绘海水龙纹，其下部绘海水江崖纹。底青花书"大清康熙年制"六字楷书款。此盒纹饰精细，色泽浅淡，为康熙晚期官窑之作。



图 5－110 康熙
青花松竹梅纹茶壶
故宫博物院藏

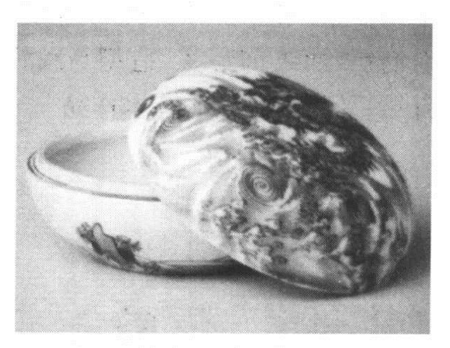


图 5－111 康熙
青花海水纹印盒
故宫博物院藏



图 5－112 康熙
青花海水鱼龙图洗
故宫博物院藏

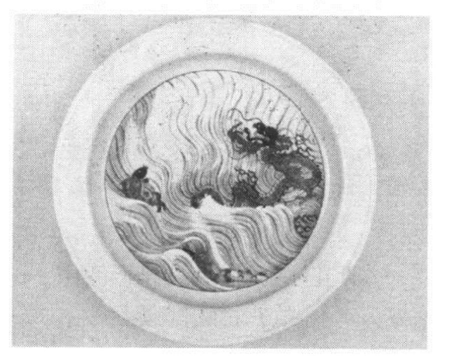


图 5－113 康熙
青花鹤鹿图椭圆花盆
故宫博物院藏

"康熙青花海水鱼龙图洗"(图 5－112)，高 6.7 厘米，口径 38.7 厘米，足径 27.2 厘米。为清宫旧藏。洗呈折口宽沿，浅弧壁下敛，平底无釉。里心绘青花鱼龙变化图。底青花双圈内书"大清康熙年

制"六字楷书款。此洗纹饰绘制精良，形象生动，构图疏密有致。"鱼化龙"取材于汉代杂戏，后比喻科举考试高中，金榜题名。

"康熙青花鹤鹿图椭圆花盆"（图 5－113），高 20 厘米，口径 30/38 厘米，足距 17 厘米。为清宫旧藏。盆呈椭圆形，折沿，斜壁，平底，下承四如意形足。青花纹饰，板沿上绘缠枝如意云头纹；外壁绘仙鹤、松树、梅花鹿，空间绘流云、山石、泉水、灵芝、花草等；足墙绘缠枝菊一周。口沿下青花横书"大清康熙年制"六字楷书款。此盆青花设色淡雅，绘工精细，画面寓有"六合同春"、"松鹤延年"的吉祥之意，为康熙晚期庆寿佳器。



图 5－114　康熙青花花鸟纹碗　故宫博物院藏

"康熙青花花鸟纹碗"（图 5－114），高 12 厘米，口径 23 厘米，足径 9 厘米。碗敞口，弧壁，圈足。碗心青花绘山石、月季花，外壁通景绘山石、月季、小鸟；里外口沿分别绘海水、锦纹边饰。底青花双圈内书"大清康熙年制"六字楷书款。造型古朴敦实，青花发色深沉，画风较为粗犷。

雍正、乾隆两朝官窑青花花鸟画，总的来说不如康熙朝的清脱灵秀。在故宫博物院藏品中，较优秀的作品有如下：

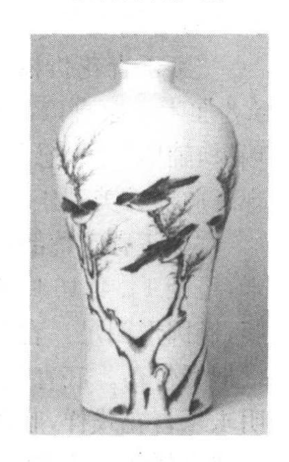
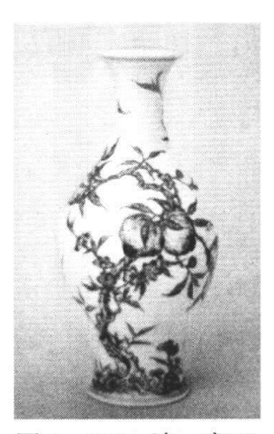


图 5－115　清·雍正青花枯树栖鸟图梅瓶　故宫博物院藏

"雍正青花枯树栖鸟图梅瓶"（图 5－115），高 21.2 厘米，口径 3.4 厘米，足径 7.9 厘米。瓶小口，短颈，丰肩，圆腹渐收，近底处微撇，玉壁形底。器身通景青花绘山雀栖于冬日枯树梢上，两两相对，野趣十足。画树得硬挺的质感而不拘成法。画鸟布置亦不同于常法，却工整生动。底心白釉，青花书"雍正年制"四字楷书款。

"雍正青花桃蝠纹橄榄瓶"（图 5－116），高 39.9 厘米，口径 10 厘米，足径 12.3 厘米。瓶口外撇，束颈，溜肩，弧腹渐收，足外撇，腹


图 5-116 清·雍正
青花桃蝠纹橄榄瓶
故宫博物院藏

呈橄榄形。瓶体造型轻盈秀丽,灵巧俊雅。器身通景青花绘桃树、灵芝、竹子、山石,上下空间绘五只蝙蝠。以“竹”谐“祝”音,寓意“灵仙祝寿”与“五蝠捧寿”。底青花双圈内书“大清雍正年制”六字楷书款。此瓶画风藏秀于厚实古朴之中,绘画技巧娴熟。

“雍正青花桃竹纹梅瓶”,高 35.5 厘米,口径 6.8 厘米,足径 14.2 厘米。为清宫旧藏。瓶唇口,短颈,丰肩,圆腹渐收,圈足。器身以青花间隔青花纹饰,肩饰如意云头纹,纹内饰朵莲;腹饰折枝桃花、竹枝,近足处饰缠枝灵芝纹一周。此瓶造型饱满,青花浓淡有致,表现出一派春意盎然、生机勃勃的景象,为雍正官窑仿明代宣德官窑的上乘之作。

“雍正青花折枝果纹天球瓶”,高 19 厘米,口径 3.3 厘米,足径 6.3 厘米。瓶直口,长颈,球形腹,圈足。通体青花绘石榴、桃等折枝瑞果,辅以回纹、忍冬纹等边饰。纹饰风格尚永乐、宣德的图案性表现。此器秀美端庄,纹饰吉祥,寓意“榴开百子”、“多福多寿”。

“雍正青花梅鹊纹背壶”(见彩图 30),高 36.5 厘米,口径 5.4 厘米,足径 14.4/16 厘米。壶小口,直颈,颈、肩处饰如意形双耳,扁圆腹,椭圆形圈足。青花纹饰,颈绘翠竹,腹一面绘喜鹊登梅,另面绘枇杷绶带鸟。底青花书“大清雍正年制”六字篆书款。此壶造型仿明永乐青花式样,胎体轻薄,端庄秀美,釉面光润,青花艳丽,是雍正青花瓷佳作。清代时称“马挂瓶”。

“雍正青花松竹梅纹盖罐”,通高 18 厘米,口径 6.5 厘米,足径 8 厘米。罐直口,短颈,圆腹下收,圈足,圆盖。器身通景青花绘松、竹、梅,空间衬以洞石、灵芝等花草。底青花双圈内书“大清雍正年制”六字楷书款。此罐纹饰采用兼工带写的绘画技法,用笔精细严谨,与康熙青花风格大相径庭。

“雍正青花缠枝花纹双耳扁壶”(见彩图 31),高 50.1 厘米,口径

6 厘米，足径各为 15 厘米、9.5 厘米，清宫旧藏。壶蒜头形口，短颈，肩处饰双耳，扁圆腹，隋圆形圈足。青花纹饰以各种花草组合成缠枝纹样，辅以回纹、缠枝灵芝、蕉叶、变形如意云头纹等边饰。虽为仿明永乐青花式样，却纹样生动，用笔舒展流畅。

“雍正青花折枝瑞果纹盖罐”，通高 29 厘米，口径 4.5 厘米，足径 11 厘米。为清宫旧藏。罐小口，短颈，丰肩，垂直长腹，浅圈足。宝珠钮盖。青花纹饰，主体绘枇杷、蟠桃、石榴三组，辅以如意云头、莲瓣纹等边饰。底青花书“大清雍正年制”六字楷书款。此件造型新颖，青花仿“宣青”效果，青花发色晕散，纹饰中虽有类似“宣青”的黑褐斑，却为人工重笔点染而成，惟妙惟肖。主体纹饰以三果寓意“福寿三多”。

“乾隆青花蝙蝠纹葫芦瓶”，高 59 厘米，口径 9.3 厘米，足径 22.5 厘米。清宫旧藏。瓶呈葫芦形，直口，双圆腹，束腰，圈足。青花纹饰，通体满绘缠枝葫芦，飞翔的蝙蝠穿插其中，口沿与近足处饰回纹与蕉叶。此瓶是一件典型的宫廷陈设器，制作精细，描绘入微，富有乡土气息，其造型与纹饰遥相呼应，寓意为“福禄万代”。

乾隆以后的官窑青花花鸟画，可观者有：

“嘉庆青花云龙纹螭耳瓶”（图 5－117），高 25 厘米，口径 6.5 厘米，足径 7 厘米。清宫旧藏。瓶口微撇，短颈两侧饰对称螭耳，弧腹，圈足。主体青花饰云龙纹，画龙之精，值得称道。辅以变形如意云头、海水、圆点纹等边饰。底青花书“大清嘉庆年制”六字篆书款。此器承乾隆式样，造型典雅，绘工精细，为嘉庆朝宫廷陈设用瓷。



图 5－117 清・嘉庆
青花云龙纹螭耳瓶
故宫博物院藏

“同治青花花鸟图方瓶”，高 37.2 厘米，口边 9.5/9.5 厘米，足边 14 厘米。瓶呈四方形，撇口，短颈，折肩，直腹，方足外撇。青花纹饰在勾莲纹内四面开光，分别绘喜鹊登梅图、荷莲鹭鸶图、牡丹双燕图等。足墙饰勾莲

纹。此瓶造型规整、稳健、青花浓淡适宜，画面优美，为同治朝青花瓷中少见的精品。

“光绪青花青松圆盘”（图 5－118），高 5 厘米，口径 24.7 厘米，足径 15 厘米。盘敞口，弧壁，圈足。青花纹饰，盘内绘松树，外壁绘蝙蝠五只。底青花书“大清光绪年制”六字楷书款。《论语》云：“子曰：岁寒，然后知松柏之后凋也。”苍松翠柏因其遇寒不凋，既成为高风亮节的象征，也是延年益寿的代表。此盘画工精良，内外纹饰合一，寓意“五福捧寿”。

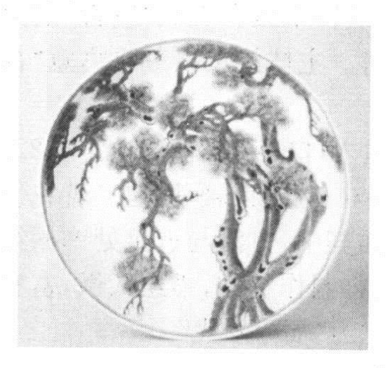


图 5－118 光绪青花青松圆盘
故宫博物院藏

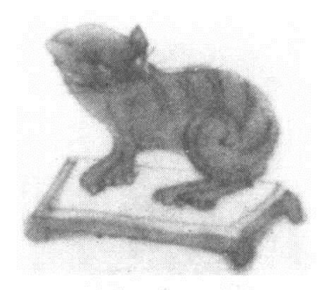


图 5－119 光绪青花松鼠葡萄纹碗
故宫博物院藏

“光绪青花松鼠葡萄纹碗”（图 5－119），高 11.5 厘米，口径 22.5 厘米，足径 8.9 厘米。碗口微撇，圈足。外壁通景以青花绘茂盛的葡萄藤，枝叶交错，层层叠叠，数只松鼠穿跃、蹦跳其间，极具妙趣。底青花书“大清光绪年制”六字楷书款。此器青花青翠艳丽，纹饰饱满生动，为晚清光绪官窑仿清初康熙官窑的佳作。[87]

2. 民窑

明清时期民窑青花花鸟画，往往以灵动的笔性，自由的性情，生活的意趣，活泼的构思，创造的天性，直入中国绘画“气韵生动”境界，因此特别具有一种不拘成法的“野性”的生命活力。如“明代天启青花画猫图”（图 5－120）那样的洒脱、传神、随意，与官窑青花的精谨表现相比，是截然不同的两种风格。


图 5-120
明·天启青花画猫图

民窑青花花鸟画如此奔放潇洒，与明清蓬蓬勃勃开展的文人大写意花鸟画不无关系。众所周知，明清是产生陈淳(1484—1544 年)与徐渭(1521—1593 年)(画史上并称为“白阳青藤”)、八大山人(1626—约 1705 年)、石涛(1642—1718 年)、“扬州八怪”群体画家的大写意花鸟画的时代。而那样的大写意倾向，早在五代徐熙“落墨为格”的花鸟画就已经有“殊草草”的表现，南宋更有法常所谓“粗恶无古法”(夏文彦《图绘宝鉴》评语)的水墨花鸟画，接着元代的“墨花墨禽”以及文人精神图象的梅兰竹菊“四君子”水墨表现，进一步使水墨花鸟画成为绘画表现的中坚。在明代陈淳之前，写意花鸟画一方面在宫廷有潇洒粗笔的表现，如孙隆粗笔没骨花鸟画、林良粗笔水墨花鸟画；一方面在文人有被烟云供养的表现，即往往精于山水画的画家以深厚的文人素养叩开大写意花鸟画之门，例如善于山水画的“吴门画派”开山祖沈周(1427—1509 年)开拓了明代大写意花鸟画那样。沈周花鸟画思想的“写生之道，贵在意到情适非拘拘于形似之间”(《题画》)，对于明代花鸟画的积极作用不可忽视，其深具生活感受的现实性，不同于元人“作画贵有古意”(赵孟頫语)容易越过当世而空纵的笔墨寄情，所以对整个明清文人花鸟画都产生影响。例如，嘉靖、万历年间的“白阳青藤”，以积极感受生活激发了个性的豪狂辟开了水墨淋漓的画境；明末清初的八大山人，以明室王孙感受亡国亡家的撕心裂肺之痛奔狂于笔墨；石涛以天才画家感受客观自然而纵横于笔墨；清代康熙至乾隆年间的“扬州八怪”画家群以谋生的感受，关心人民疾苦，倾吐社会黑暗的闷郁而在笔墨之中横涂竖抹。民窑青花花鸟画与明清文人大写意花鸟画的关系，虽然在性质上有文人的与民间的之别，但在时间上同时存在，在艺术表现上声息相通。

明清民窑青花花鸟画的艺术表现，在奔放、洒脱、随意的总的风格基调中，可以分为白描勾线、勾点写影两种。



图 5-121 明·万历
青花花卉纹瓜棱壶
私人藏

白描勾线的一种,万历年间比较多见,该时期有两个值得注意的类型。一是民间图案性质的白描勾线,如"万历青花花卉纹瓜棱壶"(图 5-121)刚健的中锋用笔勾出强韧有力之线所画牡丹花,于勾线得中国画骨线之理,于布局得民间图案之法。二是受文人画影响的白描勾线,如"万历青花竹林鸟雀纹罐"(图 5-122)所画,则有脱离民间图案、向文人大写意花鸟画靠拢的倾向。例如竹子的勾写就得徐渭双勾画竹的写意笔法(徐渭画竹见图 5-123),徐渭双勾画竹的特点,是以钉头鼠尾般的较短用线画竹竿、竹叶,所画竹竿只是大概意思,所求韵律与节奏,不求质感与形似。"万历青花竹林鸟雀纹罐"画竹正在追求这一点,虽然没有在细微的用笔方面酷似徐渭,而是使用着万历民窑特有的刚健有力中锋线,但其双勾线条的草草大势之不求形似,明显相类于徐渭;另外该青花罐有胜于徐渭的地方,那就是仍以大写意的白描双勾法表现了生动的鸟禽,因为徐渭一般只画花卉不画鸟,而民窑青花却能依照其大意,创造风格统一的双勾花鸟画。该画法风格的作品不止一件,

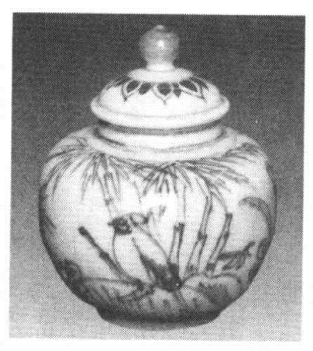


图 5-122 明·万历
青花竹林鸟雀纹罐
私人藏



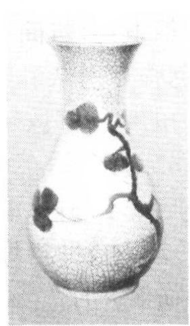
图 5-123 明·徐渭《花果卷》
局部画竹
上海博物馆藏

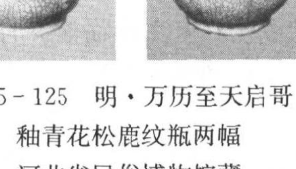
像竹林鸟雀一类的表现还能在其他种瓷罐上见到，例如景德镇陶瓷馆藏“万历青花松竹梅雀瓜楞坛”（高 17 厘米，口径 7.6 厘米）[88]、河北省博物馆藏“万历至天启青花竹林鸟雀纹瓜棱罐”（高 15 厘米，口径 8 厘米）[89]，尽管构图随着瓷罐造型的不同随机而变，但画竹、画鸟等勾线的意笔往往渗透了徐渭之意。

在后一类的白描勾线表现中，有一种意境高雅的画面，如扬州文物培训中心藏“万历淡描青花竹石纹盘”（图 5 - 124），以淡青花表现一组高坡上被劲风吹动的竹子，竹子被吹弯了腰，吹顺了势，吹得左边流云与之融为了一体，没有鸟，只有风，适合的圆形，淡淡的青花，这一切在白色瓷质的包围中显得那么诗意、那么美。双勾竹子的笔法，虽然不脱万历青花勾线特点，但能随着其诗意产生轻盈的格调。后来从题材到画法继承了万历的，有清代“康熙青花线描竹菊鸟纹瓶”（景德镇陶瓷馆藏）[90]，在高 28.5 厘米的长形瓶的主要腹体上，表现了丛竹间黄鸟戏飞其间的景象，勾线之随意，画竹之“似芦似麻”，画鸟之大概简约，显示了民间青花对于文人画的理解。



图 5 - 124　明・万历淡描青花竹石纹盘
扬州文物培训中心藏





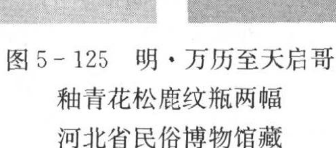


图 5 - 125　明・万历至天启哥釉青花松鹿纹瓶两幅
河北省民俗博物馆藏

勾点写影的一种，是以勾线结合分水、点涂、写意笔法形成的点、面之手法，达到有如水墨在宣纸上连勾带写技法的写意写影那样的效果。如河北省民俗博物馆藏“万历至天启哥釉青花松鹿纹

瓶”(图 5-125)所画奔鹿的点涂法、松树的分水法那样。不过其点涂。用笔讲究劲爽准确,行笔有“力透纸背”的要求,总之传统书画的水墨用笔审美,成为青花用笔的审美。因为勾点写影的手法多变,视觉效果好,更能发挥艺术灵气,所以这种表现在民窑青花花鸟画中最为多见。

勾点写影的画法有随着文人画大写意思想沉浮的迹象。例如正德之后突然多起了的青花画螃蟹(图 5-126),就是一个令人注意的迹象。因为在正德以前的青花瓷少见画螃蟹的。在花鸟画中,虽宋人花鸟曾有过工笔表现,不过那是在表现螃蟹的自然情态,而在元人花鸟画中鲜见。明代正德以后的青花多起了画螃蟹,是在明代文人大写意水墨画蟹出现之后的现象。那样的文人大写意水墨画蟹,没有工笔的表现,所画不仅仅是自然情态,而是有深刻的时代思想内涵。例如徐渭的画蟹就有特定的思想意义,其《画蟹》诗云:“虽云似蟹不甚似,若云非蟹却亦非。无意教君费装裹,君自装裹又付题。世间美好人夺冒,略涉小丑推向谁? 此幅难云都不丑,知者赏之不容口。涂时有神蹲在手,墨色腾烟逸从酒。无肠公子浑欲走,沙外渔翁拗杨柳。”[91]其中“世间美好人夺冒,略涉小丑推向谁”,“涂时有神蹲在手,墨色腾烟逸从酒”,乃画蟹的思想定位:蟹是能夺去世间美好的小丑,画的时候好像是“神”控制住了这个小丑使之就范一样,落得下锅煮熟成为下酒菜的结局。徐渭之所以有此思想,是正德以后的社会黑暗给予的,徐渭在那黑暗社会中的思想,其《芭蕉石榴图》题诗可见一斑:“蕉叶屠埋短后衣,墨榴铁锈虎斑皮;老夫貌此谁敢比? 朱亥椎临袖口时”[92]。他一方面是郁勃之心无处发:“其胸中又有勃然不可磨灭之气,英雄失路托足无门之悲”(袁宏道《徐文长传》)[93],一方面是愤世嫉俗情感寄寓艺术:“喜作书,笔意奔放如其诗,苍劲中姿媚跃出,欧阳公所谓‘妖韶女老自有余态’者也。间以其余,旁溢为花鸟,皆超逸有致。”(同前)。而徐渭极高的艺术修养,能将一切的不满全幽默于艺术,就像前面说及的杂剧《狂古史渔阳三弄》能踢弄乾坤而大骂曹操,但同时海量无比:“大包容饶了曹瞒罢”,所以徐渭画螃蟹,“戏”蟹如戏曹瞒而特别有艺术感觉,所

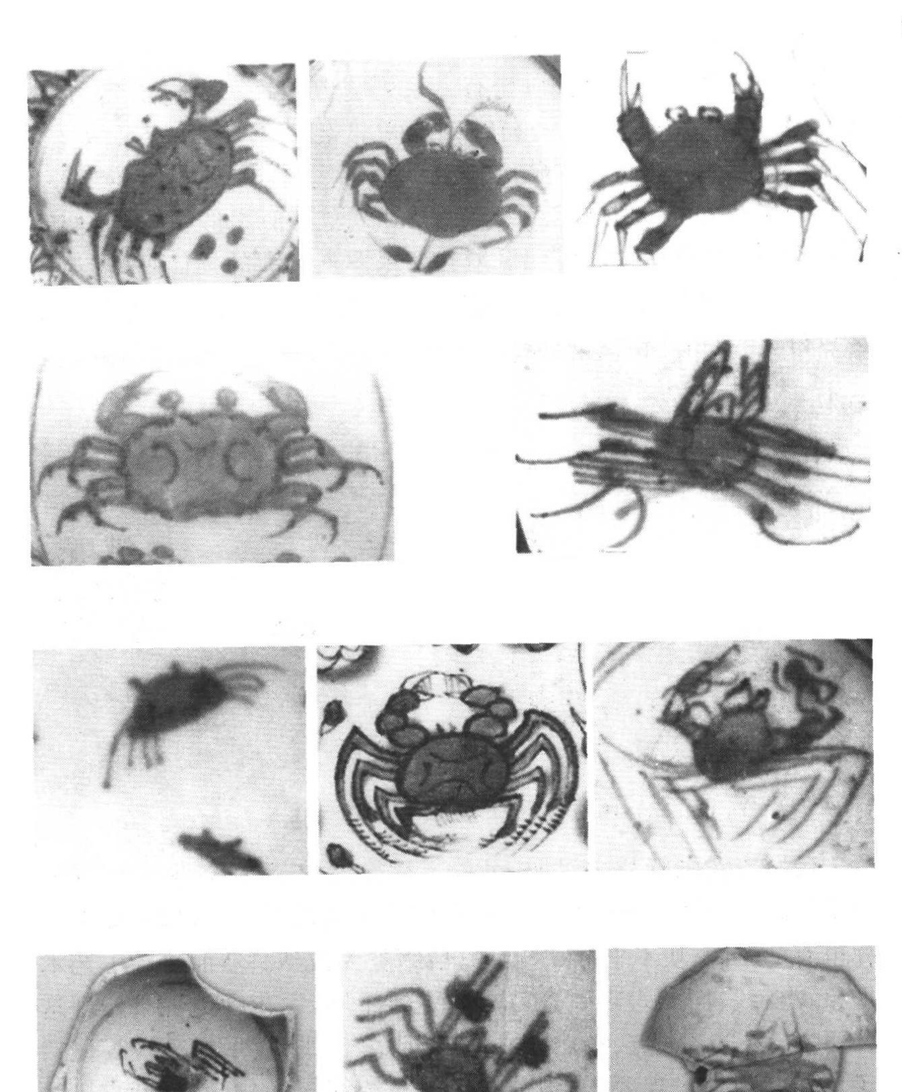


图 5-126　明·万历至天启青花画蟹一组　景德镇陶瓷馆等单位藏

画蟹形，或草绑之，或团之，或畏瑟之，或煮熟之，一如导演安排反面人物的命运那样。这样的画蟹有一系列题识，如“尔故饱菱芡，饥来窃稻粱”（《蟹六首》之四）乃窃贼；“郭索郭索，还用草缚，不敢横行，沙水夜落”（题《蟹》）乃擒贼；“若教纸上翻身看，应见团团董卓脐”（《题画蟹一首》）乃鄙视。所以他画蟹总是“不似之似”：“虽云似蟹不甚似，若云非蟹却亦非”（《蟹》）。如果罗列徐渭的具体画蟹（见图5－127），会发现思想性化为了趣味性：或张牙舞爪，或自相捆缚，或束以待毙，或钳芦横行，或缩成一团，全在大写意墨笔挥写间得之。

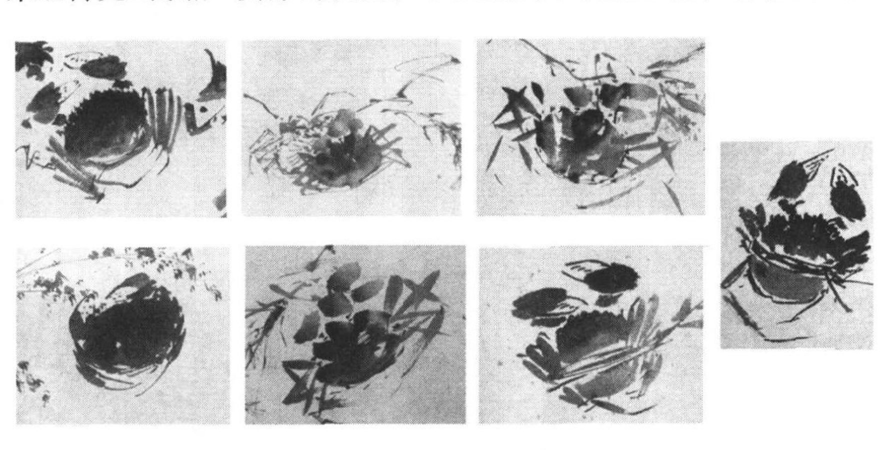


图5－127　明·徐渭画蟹一组

民窑青花画蟹与之对照，虽然不比徐渭的草缚状，但以恣肆的用笔神合了意趣。其中特别是青花用笔激情横扫的，好像跟徐渭一样也有“一种磊块不平之气”似的，情绪更为激烈。然而化为了艺术形象，点、线、面的表现要素就成为主要矛盾，青花画蟹善于处理这些要素，蟹背之大点、蟹钳之小点、蟹脚之长线、蟹爪之短线等概括了自然的视觉表现要素，被交错进虚实浓淡、疏密聚散、点面对比、韵律变形等艺术处理之中而美。

民窑青花花鸟画勾点写影的画法表现，取象之道虽然通过了勾、点、写的途径，但线面结合的实际效果是“影象”的。这一点，实际上早已存在于一切青花表现，但因为民窑青花花鸟画与文人大写意花鸟画的关联，文人的有关水墨取象“影”的理论为陈淳、徐渭说及过，所以放

在这里阐述比较合适。关于"影"的表达，陈淳有"以形索影，以影索形，模黏到底耳"（《墨花八种》跋语[94]）之说。徐渭有"舍形而悦影"（《徐文长题画》[95]）之说。"影"，这是陈淳、徐渭水墨大写意花鸟画的基本追求，他们不少作品就是在"影"中实现的。如陈淳《花卉图》之三（图5-128）、徐渭《竹石图》局部（图5-129）的表现那样。徐渭的"影"，特别"水"气氤氲。这样的表现之多，还如日本东京国立博物馆藏《花卉杂画卷》，其中特别是画葡萄的一段，枝叶葡萄连成了全然一片"影"，叶子不勾脉，葡萄只画一串圆墨点而"影"然成画，该图卷中其它花卉石头等的处理也取"影"而画。故宫博物院藏《泼墨十二段卷》所画，也是大笔浓墨，影生韵表。如画兰石，一笔饱墨成一石，洇开的墨影上，踢出几笔兰叶兰花。草蟹图，其草叶点戳不知何草，墨蟹也影然一团略加点勾。上海博物馆藏《牡丹蕉石图》所画芭蕉、湖石、花，基本以同一淡墨色湿画出各形而绰约"影"然，饱蘸水墨之笔的捣涂湖石，横扫芭蕉，点戳牡丹，即使芭蕉勾线也是粗笔重写浑然一影。他用"水"的气魄，如"天街夜雨翻盆注，江河涨满山头树。谁家园内有奇事，蛟龙湿重飞难去"（徐渭自题《雨竹》），其天崩地塌的奇思遄飞，画面上花叶、湖石、竹子等形象只取婆娑墨影，虚虚然神韵生动，如梦幻般意趣。"影"的表现能让艺术表现更自由，其中有本乎情、基于韵的水墨抽象意味。从而"影"然之美，让"趣"的潜机深藏。



图5-128　明·陈淳《花卉图》之三　上海博物馆藏



图5-129　明·徐渭《竹石图》局部　广东省博物馆藏

这种深藏的潜机，也使民窑青花花鸟画"悦性弄影"。如"万历至天启青花花鸟纹盖罐"（图5-130）所画，虽然画法有勾线、分水两步，但起主要视觉作用的还是分水之后形成的"影"之轮廓。如何悦于

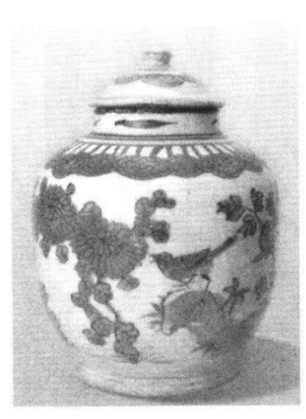


图 5－130　明·万历至天启青花花鸟纹盖罐　南京博物院藏

"影"，图 5－130 告诉我们：要注重"影"的外形轮廓美，要注重"影"与"影"之间所留的空白美。至于菊花如何生长、鸟的具体细节、石的体积结构等等，都是次要的。你看，菊花之开，花大如盆；花茎之长，如丝瓜藤之蔓；石块之立，如纸片一张；这些不像生活中的实景全无所谓。然而所画的一切外形很美，所留的空白之大大小小符合视觉美。像这样的青花画面，能称之为"悦性弄影"，因为画工得到了艺术创造的享受，欣赏者得到了视觉的愉悦。而其勾线与分水的结合之手法，能跟图 5－128 陈淳作品相比较，青花的分水与水墨点写淡墨一样如同和声，而勾线是醒笔，从而勾线与分水相得益彰。这是民窑青花画工所追求的文人水墨写意画画法所达到的水平。对于明清青花，江浦寂园叟说过一句意味深长的话："曷贵乎康熙之青花？其色艳也。曷取乎有明之青花？其画工也。"[96] 画工的青花绘画水平之高，是应充分肯定的方面。

"悦性弄影"的民窑青花花鸟画题材，跟文人大写意花鸟画一样因"贵在意到情适"而广泛面向生活。"意到情适"的入世感，使文人远离元人那种"疏花个个团冰雪，羌笛吹他不下来"（王冕题梅花）的高隐古寒情怀，而以"韵友似知人意好，隔阑轻解白霓裳"（沈周《题玉兰》）的人间生活姿态，于"聊自适闲居饱食之兴"（沈周语）间安然怡情。明代文人花鸟画从沈周开始，能随手拈来自然物象而画，其题材，从日常生活的老菱、黄瓜、萝卜、百合、蔬笋、茄子、粟、藕、瓜、稻、蟹、鱼、虾、蛤蛎等餐桌上物，到驴、牛、马、狗、猫、鸡、鹅、鸭等家畜家禽，以及燕子、八哥、鹦鹉、白鸥、锦鸡、喜鹊、慈鸟（乌鸦）、水禽、大雁等举目可见的自然鸟禽，还有玉兰、辛夷、桂花、牡丹、秋葵、芙蓉、木棉、荷莲、海棠、杏花、雁来红、鸡冠花、蝴蝶花等四时花卉，延至柳树、梧桐、芭蕉、葡萄、葫芦、萱草等家居植物，及其蚕桑等农事题材等等，都能成为沈周的写意花鸟画。而一些题诗如画小鸡的

"茸茸毛色半含黄，何独啾啾去母旁，白日千年万年事，待渠催晓日应长"，画青菜花的"南畦多雨露，绿甲已抽新，切玉烂蒸去，自然便老人"，寄寓了深厚的自然生活感情。学沈周的陈淳亦以田园之乐焕发创作热情，如1538年作《杂花图卷》题云："喜农家有登场之庆，童仆鸡狗各得其所，真郊居一乐也，畅我心曲"[97]（《湘管斋寓赏编》卷六）。民窑青花花鸟画的题材，同文人水墨花鸟画一样贴近生活，如"万历至天启青花瓜果纹瓜棱罐"（图5-131），所画的是田里种植的将要丰收的瓜，也是"真郊居一乐也，畅我心曲"的表现。尽管总的来说，青花要适应广大市场的性质使之不离概念化的吉祥纹样，但像文人那样反映日常生活的题材也会给生活带来祥瑞的意味，所以文

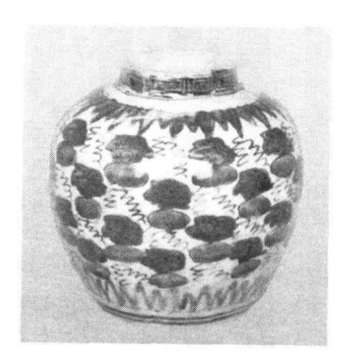


图5-131　明·万历至天启青花瓜果纹瓜棱罐　河南省文物交流中心藏

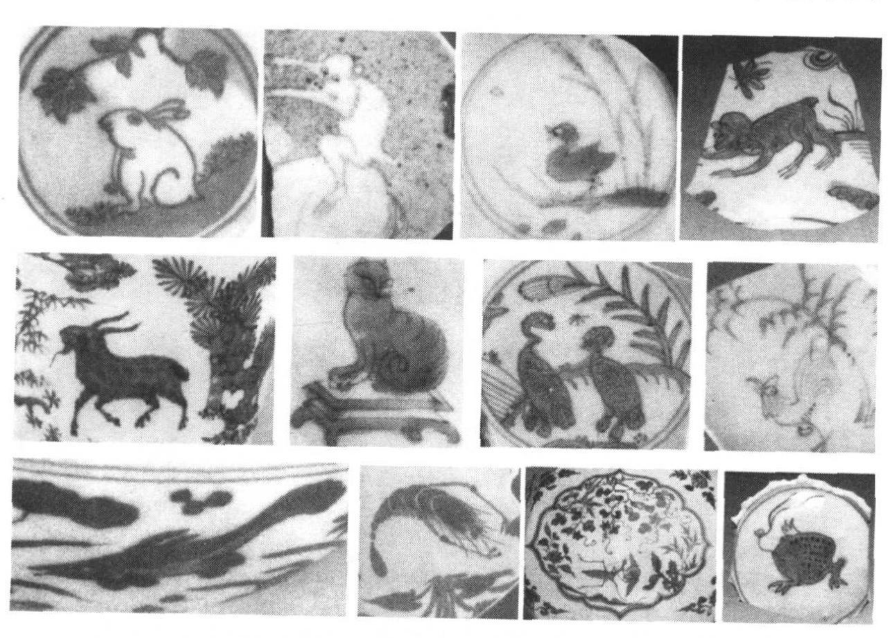


图5-132　明·一组民窑青花画动物　景德镇陶瓷馆等单位藏

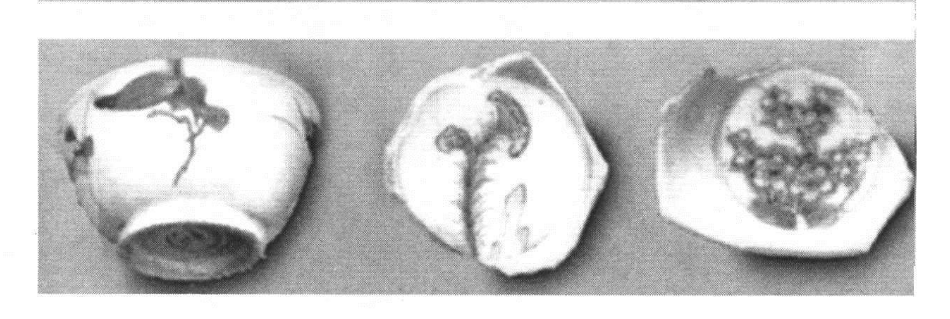


图 5－133　明·一组民窑青花画花卉　景德镇陶瓷馆等单位藏

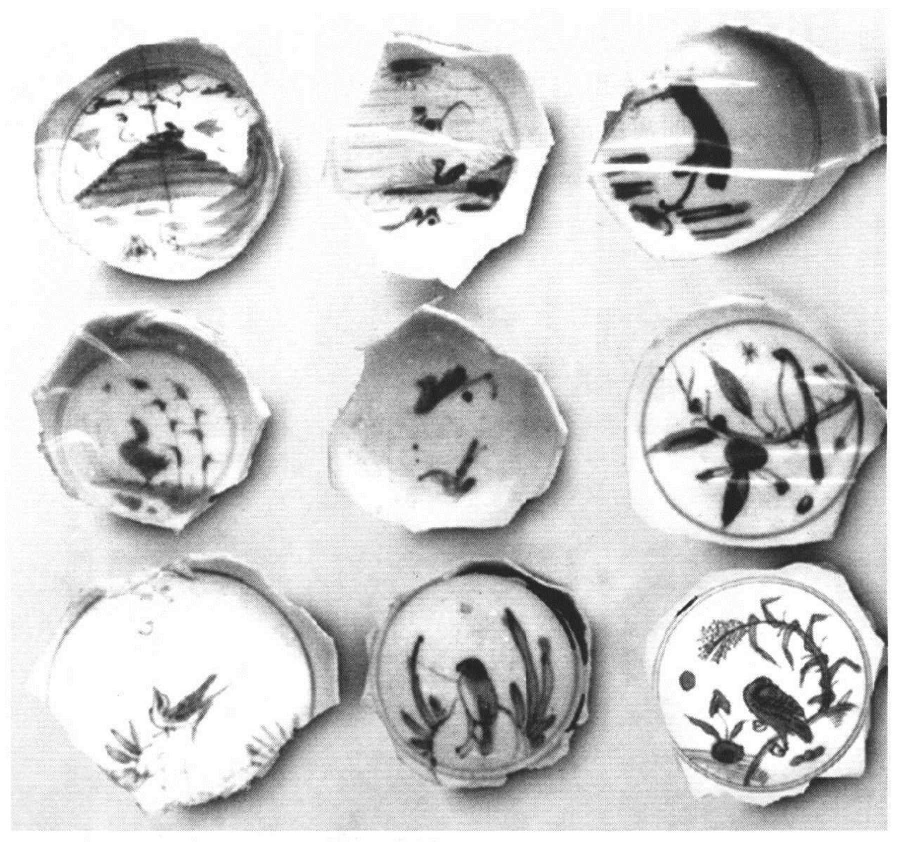


图 5-134　明·一组民窑青花鸟禽　景德镇陶瓷馆等单位藏

人写意花鸟画涉及的题材民窑青花花鸟画几乎应有尽有。图 5-132 是一组民窑青花所画的各种动物，分别是兔子、羚羊、猴子、猫、鸭、鹅、鸡、青蛙、鱼、虾、鳖、蟾蜍，那种熟练笔调下的生动艺术形象之变形，是经过了不知多少年的多少相同画面的反反复复表现、锤炼之后的结果。图 5-133 是一组民窑青花所画的各种花卉，分别是菊花、兰花、豆花、鸡冠花、梅花、石榴花、青菜花、荷花、牡丹花、君子兰、盆花。图 5-134 是晚明青花一组自然鸟禽生活画面，分别为《高渚栖禽图》、《水汀秋凫图》、《水鸟立汀图》、《孤雁望归图》、《清水远凫图》、《孤禽落枝图》、《小鸟鸣石图》、《小鸟驻思图》、《闲静双栖图》、《雄鹰图》、《苇塘倦栖图》。图 5-135 是晚明青花一组画鱼系

列。虽然由于历史的种种原因，历史上难有青花瓷花鸟画主动接受文人画影响、文人画如何作用青花瓷花鸟画的具体文献记载，但直观的图象表明，明清民窑青花瓷花鸟画感受自然生活的"悦性弄影"与文人水墨花鸟画有不解之缘。

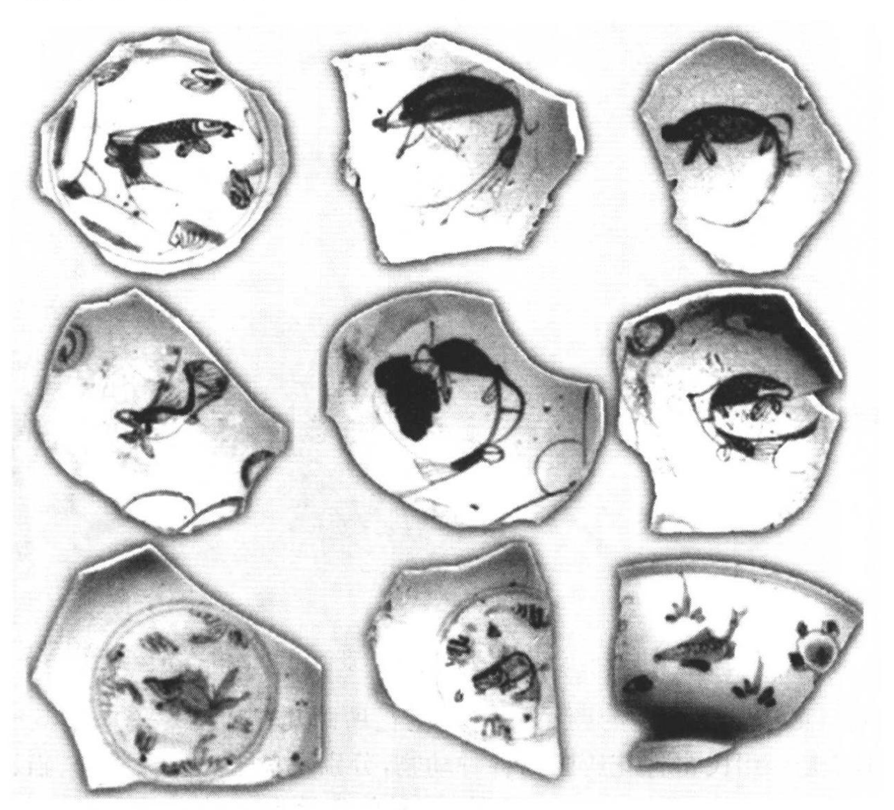


图 5－135　明·一组民窑青花画鱼　景德镇陶瓷馆等单位藏

明清民窑青花花鸟画还有突出的表现，是草虫类表现。民窑青花的草虫画得生动活泼，水平绝不在纸、绢的绘画作品之下。如图 5－136"天启民窑青花草虫碗"局部（完整的碗还见彩图 32），再如"天启至崇祯民窑青花花卉草虫盖罐"局部画青蛙（图 5－137）是为代表。前者画的是蚱蜢，所取动态合传统绘画的画草虫法："画草虫须要得其飞、翻、鸣、跃之状。飞者翅展。翻者翅折。鸣者如振羽切股，有喓喓之声。跃者如挺身翘足，有趯趯之状"（《芥子园画传画花

卉草虫浅说·画草虫法》)。而后者所画青蛙动态得其精神,勾线与分水处理的艺术效果,即使宣德"御前画史"孙隆画青蛙、宫廷画家郭诩画青蛙[98]亦不能过也。

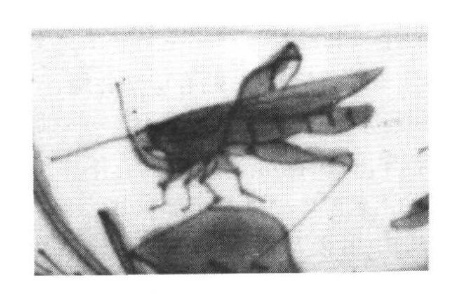


图5-136　明·天启民窑青花草虫碗(局部)　私人藏

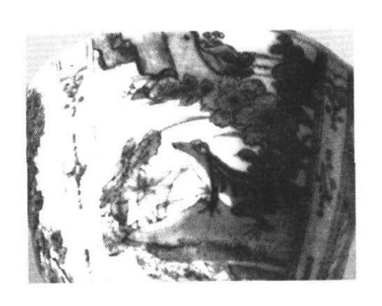


图5-137　明·天启至崇祯民窑青花花卉草虫盖罐(局部)

像这样生动传神的用笔表现,通贯于明末总的民窑青花中。这里我们选择了明末民窑青花的一些优秀作品(包括人物、山水、花鸟),作为彩图,集中展示,供大家欣赏(参见彩图33—40)。

注释:

〔1〕朱元璋流露出道家、佛家审美思想的诗颇多,详见《御制文集》第二十卷,明嘉靖刻本,南京博物院藏。

〔2〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第370页至第376页。

〔3〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第416页。

〔4〕耿宝昌:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1993年版,第34页。

〔5〕耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(上),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第100页、第102页。

〔6〕傅振伦、甑励:《唐英瓷务年谱长编》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

〔7〕中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·绘画编·明代编》(上),上海人民美术出版社,1991年6月版,第21页。

〔8〕《钦定四库全书》,第1459册,《明诗综》卷一,第180页。

〔9〕中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·绘画编·明代编》

（上），上海人民美术出版社，1991 年 6 月版，第 91 页。

〔10〕〔13〕耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系・青花釉里红》（上），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年 9 月版，第 200 页、第 198—199 页。

〔11〕朱元璋的绘画审美观中欣赏南宋院体山水画风的内容，集中体现在其《御制文集》卷十六的《跋夏圭长江万里图》中。其跋有云："……乃夏圭之亲笔也。时左右内臣尽舒其轴，朕的视之见皴山染水落笔有方，陆有层峦叠嶂，严谷幽冥，树生偃蹇，藤挂龙蛇，水有江湾屈曲，其势动荡，仿佛万里洪波。……斯万里也造次不节，梭巡不成，若仁者体嵬山而耸拔，知者效流水以守常，不亦俊乎。"最后一个"俊"字，浓缩了朱元璋对夏圭的南宋院体画风的全部赞赏。所以洪武朝的宫廷画家颇有能南宋院体山水的，如中书舍人沈希远"所画山水宗马远"（《明画录》卷一），相礼"所画山水，清旷有法"。但永乐皇帝朱棣所继承的朱元璋"隆唐宋"思想下的绘画观，是好"布置茂密"的北宋山水，对马、夏斥之曰："是残山剩水，送偏安之物也"（见《明画录》卷二"郭纯"条），故永乐没有发展南宋院体山水风格。但认真研读朱元璋《御制文集》的宣宗朱瞻基，兼蓄发展了尚力、尚劲、尚猛画法的马、夏，宣德朝产生的"浙派"风格即为成果。

〔12〕明代刚猛劲健画风的林良在景泰朝就成为宫廷画家的问题，从来没有为绘画史研究所注意。总认为林良是天顺至弘治间的宫廷画家。据拙文《继往开来——明代院体花鸟画研究》考，林良早在景泰六年（1455）成为宫廷画家。因为宣德进士、历太子少师、户部尚书、兼翰林学士的萧鎡《题林良九思图》诗，诗尾记"景泰六年秋八月下浣，萧鎡识"。林良在景泰宫廷已经很有影响，这一点在正统进士、官户部郎中、景泰年间盛有诗名的卞荣《林良双雁图》诗中透出："林君善画天下无，海注墨汁倾金壶"。金门承诏屡挥洒，余子碌碌非吾徒。既不画丹凤栖碧梧，又不画文鸳依绿蒲。特作槐堂双雁图，凉风飒飒吹黄芦。一雁俯啄秋江菰，一雁翘首如相呼。乘轩耻随卫懿鹤，化舄懒逐王乔凫。吾知林君有深意，此图将以比兄弟。槐堂兄弟今二难，同德同心本同气。芳名岂但动一时，胜事终当传百世。丹青我已重林君，手足谁能似王氏。宣王有道美鸿雁，周公多才赋常棣"（《御定历代题画诗》卷九十六，《中国书画全书》第九册第 651 页）。所说林良"海注墨汁倾金壶"，"金门承诏屡挥洒"，说明了其在景泰宫廷有很高声誉。能证明此诗作于景泰年的，则是本诗的内容。诗中言"槐堂兄弟今二难，同德同心本同气"，正值景泰末年皇帝兄弟的英宗朱祁镇、代宗朱祁钰皇位之争的"夺门之变"而朝廷大臣为难的历史时刻，是为卞荣的"吾知林君有深意"。以上两点，足以证明林良在景泰朝入宫。关于林良画风与朱元璋审美思想的紧密关系，拙文《继往开来——明代院体花鸟画研究》有详尽的探讨。

〔14〕中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·绘画编·明代编》(上),上海人民美术出版社,1991年6月版,第51页图版说明。

〔15〕关于宣宗精读明太祖《御制文集》,《大明宣宗皇帝御制集》卷十一《恭读高庙文集五首》有云:“御制文集因言究心,深存警惕。各有志之庶儿不忘云耳。”

〔16〕耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(中),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第148页、第162页。

〔17〕明·沈德符:《万历野获编》卷二《嘉靖青词》。又《无锡县志》、《常州府志》记载嘉靖朝张广“嘉靖中征入京,待诏内廷。世宗见其《万福图》,赏之,命尽进所画。于是宦者共属广为《万寿图》,将献之以邀宠。”穆益勤编:《明代院体浙派史料》,上海人民美术出版社,1985年8月版,第66页。

〔18〕《万历野获编外遗》卷二《尚书被嘲》。

〔19〕明·沈德符:《万历野获编》卷十八《宫婢肆逆》,中华书局,1959年。

〔20〕资料著录源自耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(中),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版。

〔21〕《景德镇陶录》卷二:“国朝建厂造陶始于顺治十一年奉造龙缸……”。中国书店编:《中国陶瓷名著汇编》,中国书店,1991年版,第23页。

〔22〕耿宝昌:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1993年版,第175页。

〔23〕参阅徐凯等著:《中国清代政治史》,人民出版社,1994年。

〔24〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社1982年9月版,第421页。

〔25〕翁万戈编著:《陈洪绶》(上卷),上海人民美术出版社,1997年版,第145页。

〔26〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第417页。

〔27〕清·张庚《国朝画徵录》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十册,上海书画出版社,1996年10月版,第435页。

〔28〕资料著录源自耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(下),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版。

〔29〕杨伯达:《郎世宁在清内廷的创作活动及其艺术成就》,《清代院画》,紫禁城出版社,1993年6月版,第131页至第177页。

〔30〕资料著录源自耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(下),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第133页。

〔31〕据黄云鹏、甄励《景德镇民间青花瓷器》一文说，正统、景泰民窑青花的出土，计有正统二年、正统七年、景泰四年、景泰七年墓出土的青花二十余件，填补了这段历史民窑青花的空白。详见《景德镇民间青花瓷器》，上海人民美术出版社，1994年2月版。

〔32〕朱裕平：《中国瓷器鉴定与欣赏》，上海古籍出版社，1995年版，第35页插图。毕克官：《古瓷片》，黑龙江美术出版社，2000年7月版，第101页。

〔33〕甄励：《明代景德镇民间青花制瓷业述略》，《景德镇陶瓷》，1986年第3期。

〔34〕〔36〕吴光等编校：《王阳明全集》，上海古籍出版社，1995年4月版，第43页、第79页。

〔35〕引自葛兆光：《中国思想史》第二卷，复旦大学出版社，2001年12月，第304页。又上引《王阳明全集》第42页云："夫物理不外于吾心，外吾心而求物理，无物理矣；遗物理而求吾心，吾心又何物邪？心之体，性也；性即理也。"

〔37〕吴光等编校：《王阳明全集》，上海古籍出版社，1995年4月版，第45页。

〔38〕〔39〕江西省轻工业厅陶瓷研究所编：《景德镇陶瓷史稿》，生活·读者·新知三联书店，1959年版，第108页、第110页。

〔40〕耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(中)，上海科学技术出版社、商务印书馆(香港)，1999年9月版，第232页。

〔41〕耿宝昌：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993年版，第227页《康熙时期署干支纪年款器物表》。

〔42〕此说见中国硅酸盐学会编：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982年9月版，第449页。另外李正中、朱裕平《中国青花瓷》(台湾艺术图书公司，1993年版)第171页对于康熙青花瓷款识另有看法，其云："康熙十九年以后书写朝代款成为定制——康熙十九年御器厂正式恢复并实行'官搭民烧'制度，不仅促使民窑器物质量提高，而瓷器的款识铭文无论从品种和数量上都有很大的增长，据不完全统计，共有五类：其一，为年号和纪年款，年号款有'大清康熙年制'和'康熙年制'两种。民窑青花瓷上六字的年号分三行每行两字(官窑的则两行、三行都有)。其二为堂名、斋名，如'恒丰堂博古制'、'敬畏堂'、'片石'等。字体一般为楷书，然书法优劣差异很大。其三为题句，有单一题字和字画配合两种。其四为寄托明代年号款，如'大明成化年制'(康熙景德镇民窑青花八骏马图碗底面青花双圈内)。其五为图记和图形。康熙民窑青花瓷上常见0.8—1厘米的方形图记，中有几条线构成不可识之图记，为各窑的商标。另有以秋叶、团

龙、团螭、团鹤、花形、物形画于器物底面。个别的器物上可以见到完整的画，如康熙景德镇窑青花瓷五寸盘，底面淡描整幅荷花鹭鸶图。”

〔43〕中国硅酸盐学会编：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982 年 9 月版，第 449 页。

〔44〕资料著录源自耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系 · 青花釉里红》（下），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年 9 月版。

〔45〕毛佩奇：《永乐皇帝大传》，辽宁教育出版社，1994 年 8 月版，第 83 页。

〔46〕费信：《星槎胜览序》，冯承钧校注本，第 11 页《附四卷本星槎胜览序》。

〔47〕《明史 · 西域四 · 于阗》。

〔48〕耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系 · 青花釉里红》（上），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年 9 月版，第 57 页。

〔49〕著录资料见耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系 · 青花釉里红》（下），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年 9 月版。

〔50〕《乾隆记事》：八年“四月初八日太监胡世傑、高玉交《陶冶图》二十张，传旨：着将此图交与唐英，按每张图上所画系做何枝叶详细写来，要话文些，其每篇字数要均匀，或多十数字少十数字亦可。其取土之山与夫取料、取水之处皆写明地名，再将此图二十幅，按陶冶先后次第编明送来。”见傅振伦、甄励：《唐英瓷务年谱长编》，《景德镇陶瓷》，1982 年第 2 期。

〔51〕一种看法认为戴进在宣德年间被召入画院，待诏仁智殿；此说见王朝闻任总主编的《中国美术史．明代卷》第 50 页。另一种看法认为戴进没有入画院，原因是考试时该画五爪龙的场合却画了四爪龙而触犯了大明律未得入院。此说见刘道广：《明代画院之制及戴进事迹考略》，《美术研究》，1989 年第 4 期。

〔52〕徐渭：《徐渭集》（第四册），中华书局，1999 年 2 月，第 1183 页。又《歌代啸》杂剧见该书第 1234 页至第 1273 页。

〔53〕见前第三章注〔20〕。

〔54〕因为自古以来宫廷绘画，一方面不辱“成教化，助人伦”的政教使命，一方面在中国艺术自律中创“六法”而基本上每个朝代都有新成就，从而在魏晋南北朝、唐、宋的千年历史之中宫廷院体画一直是主流，虽然 90 年的元代（1279—1368）由于奴隶制基础的蒙古族统治没有像唐宋那样兴盛宫廷院体画，但明代立国后随即弘扬宫廷院体画传统，并到弘治朝为止（1505 年）的近一个半世纪内取得了巨大的成就。不过是由于 1506 年起正德皇帝的荒淫荒政而迅速跌落，自此以后的皇帝能力差、社会积弊重一蹶不振而已。这距离董其昌

(1555—1636)发表“北宗微矣”的言论也最多不过130年的时间。其实随即1644年清代立国后宫廷院体画又获得大发展,甚至在世界文化的视野内走出了融通中西绘画的历史性脚步。董其昌的所谓“北宗微矣”,只能指他所生活的特定一小段时间范围。

〔55〕侯外庐主编:《中国思想通史》第四卷,人民出版社,1980年版,第1064页。

〔56〕侯外庐主编:《中国思想通史》第五卷,人民出版社,1980年版,第159页。

〔57〕侯外庐主编:《中国思想通史》第五卷,人民出版社,1980年版,第303页。

〔58〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月版,第369页。

〔59〕〔60〕伍跃、赵令雯标点:《古瓷鉴定指南·初编》,北京燕山出版社,1993年7月版,第168页、第169页。

〔61〕请参阅左汉中、李智勇编:《中国民间青花瓷画》,湖南美术出版社,1995年4月版,第131页至第166页。

〔62〕所举青花作品,均见耿宝昌主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》(上),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第1页至第74页。

〔63〕请参阅拙著《继往开来——明代院体花鸟画研究》中的《朱元璋的审美观》一节。

〔64〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷十一,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔65〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷七,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔66〕〔73〕《钦定四库全书》,第1459册,《明诗综》卷一,第180页。

〔67〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷十六,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔68〕〔69〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷四十二,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔70〕明·朱元璋著:《高皇帝御制文集》卷十五,明嘉靖刻本,南京图书馆古籍部藏。

〔71〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷四十一,明内府手抄本,南

京图书馆古籍部藏。

〔72〕〔75〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷四十三,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔74〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷三十七,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔76〕明·朱瞻基著:《大明宣宗皇帝御制集》卷三十五,明内府手抄本,南京图书馆古籍部藏。

〔77〕清乾隆时期听松山人陆时化把朱瞻基相比于帝王画家中的宋徽宗,认为朱瞻基"得生动于规矩之中,夺造化于神情之际,遂与徽宗如出一手",在治理天下方面远远胜过宋徽宗:"然其政治岂徽庙所及哉。"卢辅圣主编:《中国书画全书》第八册,上海书画出版社,1994 年 10 月版,第 1112 页。

〔78〕见故宫博物院藏朱瞻基《苦瓜鼠图》卷,中国美术史全集编辑委员会编:《中国美术史全集·绘画编·明代绘画》(上),上海人民美术出版社,1991 年 6 月版,第 94 页、第 95 页。

〔79〕据刘新园《明宣德官窑蟋蟀罐》(江西美术出版社,2002 年版)说,1993 年春,景德镇市政府在中华路平地盖房,景德镇陶瓷考古研究所在明御器厂东门故址附近开探沟一条,于沟的北端距地表深约 1.5 米的宣德窑渣中发现一呈窝状堆积的青花残片,经复原全为蟋蟀罐。其圈足与盖的内底都有"大明宣德年制"单行青花楷书款。罐底款竖排,盖内底款横排。紧接着又在下层褐黄色的沙渣与祭红、白釉、紫金釉刻款碗盘废品堆积中,发现了另一窝青花瓷片,经复原,亦为蟋蟀罐。以拼合复原出来的成品计,上下两层共出土虫罐 21 件。值得注意的是:上层出土的绘有龙纹的虫罐,其龙纹无论是云龙、行龙均作双角五爪,即使是无角无鳞的螭龙纹,也画成五爪,以往的发现均作四爪。按元、明两朝的制度规定:凡饰有该类纹饰的器物,除帝王之外,其臣庶均不得使用。故可以肯定:上述龙纹罐必为宣德帝的御用之物。众所周知,景德镇明御器厂故址出土的瓷器,系官窑烧造的贡余之物,或是因有小疵而落选的贡品。由于官窑对产品的质量要求极高,而瓷器又最容易在烧成过程中出现毛病,当时为了确保贡品质量,往往都要超额烧造;当合格品上贡之后,皇帝不需要,臣民又不能使用的贡余品与次品就必须砸碎埋藏。所以上述出土之物均属有意摧毁的"次品"或"贡余品"。

〔80〕明·王士性《广志绎》卷四"江南诸省",中华书局,1981 年版,第 84 页。

〔81〕据明内府编《宣宗实录》卷二三记,宣德元年十二月武英殿待诏边景

昭以罪罣为民。但据各种文献资料综合分析，边景昭不久又被起用，先入文思院，继而供事内殿，为宣德帝重用。曾被授予"文华殿大学士"荣誉衔，官职锦衣卫指挥；而且还庇荫了子孙，其子楚芳、楚善也"占籍锦衣"。详见拙著《继往开来——明代院体花鸟画研究》第三章。

〔82〕明・朱瞻基著：《大明宣宗皇帝御制集》卷三十八，明内府手抄本，南京图书馆古籍部藏。

〔83〕明・朱瞻基著：《大明宣宗皇帝御制集》卷三十五，明内府手抄本，南京图书馆古籍部藏。

〔84〕例如穆益勤编《明代院体浙派史料》一书中（上海人民美术出版社，1985 年版）正统朝宫廷画家的记载是空白。

〔85〕明・李贤撰：《天顺日录》，见《国朝典故》（中册），北京大学出版社排印本，第 1141 页。

〔86〕刘新园：《明宣德官窑蟋蟀罐》，江西美术出版社，2002 年版，第 67 页。

〔87〕康熙至光绪的著录资料，源自耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系・青花釉里红》（下），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年 9 月版。

〔88〕〔90〕中国陶瓷编辑委员会编：《中国陶瓷・景德镇民间青花瓷器》，上海人民美术出版社，1994 年 2 月版，图 147、图 199。

〔89〕穆青、汤伟健编：《明代民窑青花》，河北人民出版社，2000 年 11 月，第 62 页。

〔91〕明・徐渭撰：《徐渭集》（第一册），中华书局，1999 年 2 月，第 151 页。

〔92〕徐渭：《徐文长逸稿》卷八。

〔93〕明・徐渭撰：《徐渭集》（第三册），中华书局，1999 年 2 月，第 1342 页。

〔94〕明・汪砢玉著：《珊瑚网》（下册），成都古籍书店，1985 年版，第 1284 页。

〔95〕《徐文长题画》云："观夏圭此画，苍洁旷迥，令人舍形而悦影。"

〔96〕陈浏撰：《陶雅》（上卷），《古瓷鉴定指南・初编》，北京燕山出版社，1991 年 3 月。

〔97〕《湘管斋寓赏编》卷六。

〔98〕上海博物馆藏孙隆《花卉草虫册》、郭诩《杂画册》，均有孙隆、郭诩画青蛙。详见中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集・绘画编・明代绘画》（上），上海人民美术出版社，1993 年 7 月版，第 71 页（孙隆画青蛙）、第 156 页（郭诩画青蛙）。

第六章　明清时期的彩瓷绘画

第一节　明清彩瓷概况和工艺

"彩瓷"的概念，有广义的与狭义的之分。广义的概念，包含了釉下彩的青花、青花釉里红、釉里红，釉上彩的五彩、珐琅彩、粉彩，还有釉下青花与釉上彩共同构成的斗彩。狭义的概念，则专指釉上彩的斗彩、五彩、珐琅彩、粉彩等釉上五彩的表现。这里探讨范围所涉及的"彩瓷"概念属于后者。因为后者的概念虽狭义，却在中国陶瓷史上的意义很深远：自从这些彩瓷出现以后，不仅使以往的颜色釉退居次要地位，即使青花也要逊让三分。正如江浦寂园叟说："康窑青花亦虽颇有天趣，而笔意老辣，终不如彩画之奇"[1]那样。

彩瓷在明代的发展首先见诸于洪武朝的红彩，接着宣德朝发展了青花红彩[2]，而成化斗彩是令人瞩目的成就，嘉靖至万历的青花五彩是运用斗彩工艺的又一种风格面貌，嘉、万时期有运用了黑彩的完全釉上彩出现，而明末时期有更多的表现。这一系列品种的发展，是明代彩瓷从简单釉上彩向完全釉上彩的趋于成熟过程，而各时期的彩瓷品种，乃各阶段性的产物。因为明代的这一发展过程似乎有向完全釉上彩发展的目标性而形成一种系列性，故我们可以把明代彩瓷统称为"大明五彩"[3]。

自从宋代磁州窑红绿彩之后，作为对比色的釉上彩发展曾有长期停留。这主要来自于上层社会审美时尚的制约，例如明人曹昭

《格古要论》说："五色花者且俗甚矣"；正统宫廷也曾严令"禁江西饶州府私造黄、紫、红、绿、青、蓝、白地青花等瓷器"(《明英宗实录》)。但到了成化一朝，皇室命景德镇官窑厂不惜工本大量烧造的御用瓷器中，斗彩尤盛。斗彩的特点，是高温的釉下青花与低温的釉上红、绿、紫、黄等颜色上下相"斗"而生趣，清纯的釉下青花色泽为主，釉上色起点缀作用，利用烧造工艺得清雅之美。成化这种彩瓷风格被称为"成化斗彩"。

嘉靖、万历年间，继续运用斗彩烧成工艺，但装饰纹样趋于繁复，这使釉下青花往往只作为一种蓝色使用于画面，而发色浓艳的青花色与五彩中的各色形成满密繁丽而艳美的格调；与清淡雅致格调的成化斗彩相比，特别显出"浓艳"的视觉效果，这种风格被称为"青花五彩"。

嘉靖、万历以后，釉上彩基本成形。运用其工艺材质进行写意性彩瓷表现，颇有可观。

清代康熙朝在提高了瓷质白度的基础上发明了釉上蓝彩，完善了釉上黑彩，而进入了釉上彩的高度成熟阶段。釉上蓝彩的发明，能够取代原先釉下青花的蓝色；釉上黑彩的完善，能够在瓷面上烧出光亮如漆的黑线。这两项标志了康熙五彩的工艺水平。而瓷质白度的增强，能充分展现釉上彩的颜色美。由于釉上彩陶瓷工艺各方面条件的完全成熟，使之能烧造出明清彩色版画那样的传统绘画效果，其用色之美深受社会欢迎。

也是在康熙时期，宫廷里发展了"珐琅彩"。这是专门为宫中烧制的御用瓷。开始时珐琅彩为清宫秘藏，品种少，产量少，质地精，传世品一般人很难见到。其特点，一是彩料的化学成分中含有大量的硼；二是色彩凝厚、鲜艳、油亮，能追求油画效果；三是胎体轻薄。珐琅彩原来是画在金属上的，金属珐琅器大约在 13 世纪末由阿拉伯地区传入中国，而画珐琅据传是明朝弘治年间由西方传入中国的。因清代康熙皇帝喜欢，专门邀请了法国的画珐琅艺人进入清内廷珐琅作；并且，选拔了广东的画珐琅匠人及景德镇彩绘工匠进宫参与制作，从而成功地将珐琅画上了瓷器，这也是清代瓷器彩绘的

一种创造。

在康熙五彩的基础上借鉴珐琅彩，成功地烧造了粉彩瓷器，是康熙晚期景德镇创制成功的又一釉上彩新品种。而其盛期，则在雍正年间。对珐琅彩的借鉴，是从珐琅彩中引进了“砷”，而使粉彩能烧出乳浊的效果，非常适合于画含粉带脂一类的花卉画，也适于表现雪景。其画的方法，是在花朵或者需要表现乳浊效果的部分先平涂一层含“砷”的玻白，然后在上面进行彩染，烧成后即有好像纸上绘画笔头调了白粉那样的感觉。彩料工艺的这一改变，产生了中国彩瓷又一新的突破。

据研究，珐琅彩彩料与中国传统釉上彩料的不同，其化学组成有以下特点：

（1）珐琅彩彩料含有大量硼，传统五彩的彩料不含硼；

（2）珐琅彩与粉彩的彩料都含砷，传统五彩的彩料不含砷；

（3）珐琅彩与粉彩中的黄彩着色剂是氧化锑，五彩中的黄色用氧化铁为着色剂；

（4）珐琅彩中的胭脂红是用胶体金着色的金红，这种彩在康熙以前没有见过。[4]

以上化学分析，证明康熙珐琅彩彩料不是中国的传统彩料，而是从外国引入的，对粉彩瓷器造成影响。

中国传统的釉上彩彩料采用国产原料，产生的是矾红、古黄、古大绿、古苦绿、古水绿、古紫、古翠这些主要颜色，在雪白作为熔剂的条件下使用于彩绘。矾红是以铁的氧化物为着色剂，主要烧炼的原料是青矾，经炉火煅烧、水里淘洗等过程做成生红，加入铅粉，和以胶水即矾红。古黄是以铁和锡的氧化物为着色剂，亦以雪白为熔剂。古大绿是以氧化铜为着色剂加入雪白。古苦绿是在古大绿基础上，适量加入了古黄后的发色。古水绿是古大绿再加雪白而较浅的颜色。古紫是以锰、钴的氧化物为着色剂加入雪白，锰偏多一些为红头紫，钴偏多一些为蓝头紫。古翠是以钴为着色剂加入雪白的颜色。这里使用的雪白，是含氧化铅的熔剂，烧成后透明无色。另外勾线用的黑彩，是画釉下彩的珠明料。

而引进了“砷”的粉彩色料，颜色种类就多了。如：雪白、玻璃白、老黄、净大绿、粉大绿、粉苦绿、大绿、生红、矾红、顶红、西洋红、胭脂红、珠明料、光明红、艳墨、薄黄、红黄、玛瑙红、粉大绿、石头绿、淡苦绿、淡水绿、墨绿、粉翡翠、淡翡翠、松绿、淡黄、宫粉、淡翠、深赭石、淡赭石、粉古紫、淡古翠等。

在粉彩的基础上，又创造了一种浅淡的黑彩料，能够达到文人山水画的淡墨效果的“浅绛彩”。至此，追求中国画表现效果的釉上色料基础完备。

釉上彩绘用的颜料，有用油调的，也有用水调的。所用油料大致有四种：

(1) 乳香油。为绘瓷调料最主要的油料。性质柔润，有一定粘性，不容易干，且不会影响彩绘颜料的呈色。分为老油和嫩油两种。老油浓度大，粘性强，多用于调料；嫩油浓度稀，粘性弱，多用于彩画时配合老油打料及洗染油色用。过去制乳香油是用乳香(枫树脂)加水蒸馏而成的，又称“吊油”。方法是：把乳香装入陶罐内，加水或煤油少许(1斤乳香油约加4～5两水)，然后在罐口接吊油器，在接口周围涂上一层稻草黄泥，以免漏汽。罐底放入木炭加热燃烧。在吊油器的圆筒内注入冷水，并随时更换，热水可从放水口排出，约一小时左右，乳香受热蒸发，蒸汽过底受冷凝结成液体，流入槽内经油口流出。开始流出来的是水(没有用处)，其次是嫩油，后出来的是老油。出油时须按老、嫩分开收接，以便按需使用。最后见有青烟从滴口冒出，说明罐中乳香已吊完，即可把火退掉。

(2) 松香油。是用松香如吊乳香油一样蒸馏而成。其粘性较大，容易干结，所以新彩调料必须用它，普通粉彩也常用，细粉彩则不宜用。松香还可以加入煤油，经过加热混合成为嫩油，以备画瓷用。

(3) 樟脑油。由樟树脂炼成。挥发性强，容易干。画新彩时用它易使油料发开，运笔较松，并且画后很快就干。画粉彩很少用，只有在写意色时用一些。有时也用它来发开干笔，或作擦、洗油料之用。

(4) 煤油。没有粘性,挥发性较差,不能单独使用,常用来调和老油,使老油变嫩,容易发开。有时也用煤油来发开干涸的料笔。

釉上彩以低温烧成。粉彩在700度左右,五彩在800～900度左右。

第二节　大明五彩

"大明五彩",是对明代五彩瓷绘的总称。其历史发展路线,是从釉上彩的洪武红彩和釉上彩与釉下彩相结合的宣德青花红彩开始,经过与宣德青花红彩相同烧成工艺流程的成化斗彩、嘉靖万历青花五彩,再到晚明釉上彩。其艺术追求目标,是要在瓷器表面完全实现釉上彩的五彩烧成,从而进一步实现把中国绘画艺术领域色彩表现的成果转化为陶瓷装饰的企望。在大明五彩的发展过程中,各历史阶段留下的典型品种各有风格意味。

1. 红彩和青花红彩

南京博物院藏"明代洪武红彩龙纹盘"残片(图6-1),是1964年南京明故宫的出土物,为目前仅见的明初洪武朝的釉上红彩。其布局为图案式,画工规矩严谨。其制作相当精致,据研究,这只白釉红彩龙纹盘,"盘壁表里各画五爪红龙两条及云彩两朵,灯光透映,两面花纹叠合为一"[5]。这种红彩工艺,虽然宋代磁州窑的烧制已经十分成熟,但是由于瓷质不如明初景德镇细腻洁白,红彩描绘也更精细,而更胜宋磁州窑一筹;这一点,足以成为鲜明的明初洪武特色。



图6-1　明·洪武红彩龙纹盘(残片)
南京博物院藏

青花红彩,由于是釉下彩与釉上彩工艺的结合,而使釉下青花蓝色与釉上红色相"斗"得对比分明,而成为宣德朝的一大创举。

虽然早在宣德朝之前，釉下青花的烧造已经具有了很高的水平，釉上红彩如洪武朝也已经相当成熟，但是均为单独烧制。釉下彩的青花与釉上彩的红彩相结合的制作工艺，只有到了宣德朝才开始。那样的工艺、那样的效果，有“斗彩”的本质特点，具有成化斗彩准备阶段的意义。因此《中国陶瓷史》称“在一定意义上说，它是划时代的”[6]。

宣德青花红彩的具体表现，见原清宫旧藏的“宣德青花龙红海水纹碗”（图 6－2），该碗高 10.7 厘米、口径 15.3 厘米、足径 7.6 厘米，画九条青花龙腾飞于红彩海水浪花之中。其工艺步骤是先画釉下青花龙，烧成瓷器后再用釉上矾红画海水。在白瓷底上红色、蓝色的强烈对比中能收到鲜艳夺目的视觉效果。而其中釉下蓝色的下沉、釉上红色的突出之微妙对比，内蕴了一种耐赏的意趣。由于宣德青花红彩的纹样往往或青花海水红彩神兽、或红彩海水青花龙，表现海水与神兽的题材，又都是图案性的满密构图，更被官窑的严谨制作所规范，所以这种艺术样式显出正式、正宗感的皇家气派。



图 6－2　明・宣德
青花龙红海水纹碗
故宫博物院藏

宣德青花红彩作品，主要为故宫博物院、上海博物馆、台北故宫博物院以及国外一些博物馆收藏。故宫博物院的主要收藏除了图 6－2之外，原清宫旧藏的还有“宣德青花红彩海水龙纹盘”，高 4.4 厘米、口径 22 厘米、足径 14 厘米，盘敞口，浅弧腹，圈足。内心画一条青花龙飞腾于红彩海水间，外壁是九条青花龙翻腾于海水浪花间。也是原清宫旧藏的“宣德青花红彩海水海兽纹高足杯”，高 9 厘米、口径 10 厘米、足径 4.4 厘米，盘敞口，深弧腹，高足外撇，足端实心平底。外壁青花海水地，上饰矾红彩海马、海象、海羊等神兽。又“宣德青花红彩海水龙纹合碗”，高 7.4 厘米、口径 17.4 厘米、足径 9.3 厘米，碗撇口，折腹，圈足。外壁凸起弦纹两道，上部红彩行龙配以

很少的青花云纹，下绘青花海水。[7]“宣德青花红彩海水海兽纹高足杯”与“宣德青花红彩海水龙纹合碗”所画红彩神兽的共同点是：都以青花点睛。

2. 成化斗彩

“成化斗彩”这一概念的涵义，有三点值得注意：一、具有成化帝的审美特点，二、以釉下青花为主色而釉上彩色处于附丽地位，三、有鲜丽清雅的艺术风格。

从已经述及了的成化朝官窑瓷器造型以及青花装饰看，成化帝的审美有精、秀、巧的特点。这符合明代《敝帚斋剩语》总结宣德窑、成化窑瓷器所贵乃“盖两朝天纵，留意曲艺，宜其精工如此”的说法。其精工表现于器型，是在一种柔韧的直中隐曲、曲中显直的线条构成圆润端庄、清雅隽秀的美感。表现于瓷质，是瓷中的铁、钙含量下降并采用中性火焰烧窑，而使胎质洁白细腻、薄轻透体。表现于画意，是灵秀精妙的纹样令人赏心悦目。这些所折射出的成化帝性格素养和审美情趣，是“成化斗彩”概念的内在要素。

以釉下青花为主色，是指让釉下青花成为构成整体装饰的决定性主色。由于釉下青花的幽倩色调占据画面的基础部分，所以“清雅”有了视觉前提。釉上彩色的附丽，是指釉上彩的适当点缀。何为“适当”有两种情况，一是青花之上略加釉上色，如“成化斗彩三秋杯”（图6-3），青花画花草、蝴蝶、蜜蜂等草虫，青花之上只是选择了草虫点加釉上彩（其中蝴蝶上点加的姹紫，是成化斗彩的独特品种，为后世无），花草部分点色很谨慎，仅在有关花蕊处点加红彩而基本保持青花色调，此器的釉上彩有画龙点睛般的感觉。二是青花之上虽加了不少釉上彩色，但不偏离清雅的格调。如“成化斗彩灵芝纹杯”（见彩图41），青花勾线画灵芝纹组成的祥云，而凡青花线与线之间的空间，均填入釉上色。不过由于构图清灵、配色恰当，虽



图6-3
明·成化斗彩三秋杯
故宫博物院藏

艳而不失清。

所以成化斗彩的风格，可以用“鲜丽清雅”四字概括之。其中的鲜丽，包含了可以充分运用色彩的意思。如图 6－3 所示，青花勾线后的纹样甚至施以矾红、鹅黄、水绿而形成色彩大对比；但色彩之用由于处在一定的空白之中终不离“清雅”的格调。所以成化斗彩的构图，一般都讲究虚灵空灵的布局关系。如原清宫旧藏的“成化斗彩高士杯”、“成化斗彩婴戏图杯”、“成化斗彩鸡缸杯”、“成化斗彩菊花纹杯”（图 6－4）、“成化斗彩葡萄纹杯”、“成化斗彩折枝纹浅碗”等，无一不是这类构图表现。



图 6－4　成化斗彩菊花纹杯　故宫博物院藏

成化斗彩的釉上彩颜色品种，有红、黄、绿、紫四大类十四种之多，这些颜色多透亮鲜明而具特色。这些特色，近代学者孙瀛洲概括为：“鲜红艳如血，杏黄闪微红，鹅黄色娇嫩透明而闪微绿，密蜡黄色稍透明，水绿、叶子绿、山子绿皆透明，姹紫色浓而无光，孔雀蓝色沉，孔雀绿浅翠透明，赭紫色暗，葡萄紫色如熟葡萄而透明，油红色重艳而有光，姜黄色浓光弱”[8]。这些颜色的使用，是灵活自如的。或选用一两种彩色，如斗彩葡萄纹杯；或选用五六种彩色，如斗彩鸡缸杯，都在补色对比中做到设色精妙（见彩图 41“成化斗彩灵芝纹杯”具体表现）。画法上，成化斗彩的双勾填色，应是借鉴了明初以来流行的铜胎嵌丝珐琅工艺的嵌丝填料法，而大大加强了装饰效

果。该效果所表现的题材如龙纹、海怪、天马、鸳鸯莲池、果树小鸟、子母鸡、团蝶、莲花、菊花、牡丹、宝相花、莲托八宝、折枝花果、四季瑞果、婴戏、高士、三秋小景、灵芝云纹等，虽为世俗的祥瑞意思，但经成化斗彩表现后即成为了高雅之物。

作为皇室御用玩赏品的成化斗彩，皆以青花书写的楷款有一定规律。第一，有六字年款与“天”字款两类。“大明成化年制”六字款题写于器物底部，款体一致而款型有别。杯、碗、盘器六字年款皆为双方框内双行竖排，高足杯的年款多题写在足底边上，自右向左横式排写，无青花框线。瓶与罐的年款为双线圈内双行竖排，较为少见。“天”字款仅见于斗彩罐，俗称天字罐。第二，款识笔法遒劲有力，字体结构特征鲜明。孙瀛洲概括为：“大字尖圆头非高，成字撇硬直倒腰，化字人匕平微头，制字衣横少越刀，明日窄平年应悟，成字三点头肩腰。”[9]那么工整的款识隐藏于底面，更增加了一丝不苟的官窑感觉。

成化斗彩是在宣德青花红彩基础上的一大进步，虽然处在始盛阶段，但于斗彩瓷审美却一举达到顶峰，所以成化斗彩被后世奉为斗彩的极品。其中釉上彩色的创制和运用，对于嘉、万青花五彩、康熙五彩、雍正粉彩的发展具有深远意义。

3. 青花五彩

嘉靖、万历两朝烧造的青花五彩，虽仍以成化斗彩的工艺为基础，但风格趋向了华丽浓艳。风格的转变，无疑首先与嘉靖帝审美缺乏宣德、成化两帝那样的高雅情趣有直接关联（嘉靖帝的审美，请见第五章第二节“官窑”部分），同时可能也与市井审美有关。由于嘉靖朝有约达一百万件的巨额的烧造御瓷总量（派烧皇室用瓷额达六十万件，加前期烧造未完成者三十余万件），仅靠管理上日趋没落的官窑是难以完成的，于是官府采取“官搭民烧”的办法分派给民窑完成。在官窑验收的苛刻要求下，民窑烧造的水平不低，其中的五彩瓷不乏精美之作。由于民窑加入官窑瓷的烧造，官窑的钦定画样会不会随着民窑审美被悄然改变，而为御窑官乃至皇帝接受，或许是一个不能被轻易否定的问题。例如，在万历十年（1582 年）宫廷命

景德镇烧造九万六千余件瓷器的背景下，万历十二年(1584年)工科都给事中王敬民等要求减缓的奏折中就写道“龙凤花草各肖形容，五彩玲珑务极华丽”，就有那种担心被民窑审美发挥太过的意味。再说，随着朝廷的衰弱，对景德镇控制的渐渐松弛，万历五彩瓷确实达到了“务极华丽”的程度。例如“万历五彩亭台人物图盘”(见彩图42)所画在色彩浓艳之中的图案繁丽，到了无以复加的地步。其实盘边图案的效果已经够繁密的了，然而这只是显得疏松之处的陪衬，因为盘心所画的人工搭建的仙台要繁密得多，上面细小的图案极其讲究色彩搭配的密匝匝排列，就是“务极华丽”的具体表现。万历朝这样“务极华丽”的青花五彩作品不止一件，如故宫博物院藏“万历五彩五谷丰登图盘”(图6-5)、“万历五彩龙穿花纹盘”[10]，繁密的纹饰于内外都是密布，细节画得细极、细节与细节之间紧挨，而布局与所画的形象，很明显甚至掺进了类如细密布局的民间剪纸(刻纸)、民间年画的艺术意识。“万历五彩五谷丰登图盘”中的牌坊处理是这样，“万历五彩亭台人物图盘”中的亭台处理也是这样。特别是种种细节营造了的热闹气氛，很大程度上符合市井的审美格调。图例的这两件艺术水平很高，堪称万历青花五彩的精品，但其风格，大概能认为是“龙凤花草各肖形容，五彩玲珑务极华丽”的典型。

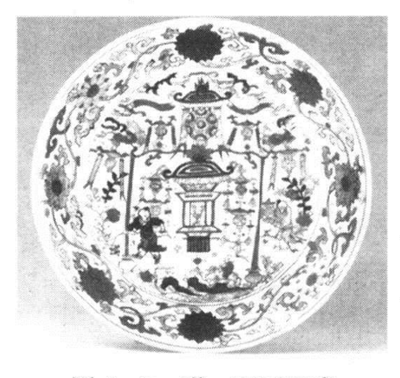


图6-5 明·万历五彩五谷丰登图盘 故宫博物院藏

青花五彩满密的风格自嘉靖朝始，但是嘉靖朝的满密还没有达到后来万历朝那样的程度。其代表作的“嘉靖五彩鱼藻纹盖罐”(图6-6)，就是一件不如万历繁密、而比成化斗彩要满密、热闹得多的作品。该图的题材特点，是表现了生殖繁盛多子多福而且吉祥幸运含义的红鲤鱼，而且将其放置在利于鲤鱼产卵的满布水草环境之中。而肩、盖面、盖钮的规则图案处理，既分隔了盖与腹的红鲤鱼画面，

又随着一级一级增高的感觉给人以鲤鱼跳龙门的联想。该图的视觉特点，是有以红色鲤鱼为中心的绿色、黄色、蓝色等在白色釉面上对比出的响亮色彩。而其色彩运用，是将釉下青花作为一种蓝色，在其它各种颜色的布局中一起形成互为对比，来显现色彩魅力的。这一点，正是"青花五彩"本质特点的具体体现。



图 6-6　明·嘉靖五彩鱼藻纹盖罐　故宫博物院藏

嘉靖青花五彩由于所用青料发色浓艳，画面往往呈现红浓、绿翠、蓝艳的热烈效果。此外，还需值得注意的特色表现，一是出现了作为颜色使用的黑彩，如"嘉靖五彩三友飞鹤纹盘"[11]中所画飞鹤颈羽，就是用黑彩点涂的。万历朝的青花五彩中使用黑彩更为普遍，如"万历五彩鸳鸯莲花纹蒜头瓶"[12]用黑彩画了不少波浪纹的水，"万历五彩云龙花鸟纹花觚"[13]用黑彩醒勾某些花茎和点涂孔雀的腹羽；黑彩的使用使画面更富有活力。二是嘉靖青花五彩器新创了方形造型，如方斗杯、方盖罐、委角方盒等，上面往往青花与红彩在分量基本相等的情况下产生蓝色、红色的大对比，辅之少量的绿彩、黄彩等颜色，这是嘉靖时期的青花五彩独特的用彩方法。

4. 中、晚明釉上彩

洪武红彩是明代最早的釉上彩，不过"中、晚明釉上彩"与洪武红彩不同，是有红、绿、黄、黑、紫色等多品种颜色的釉上彩表现。这样的表现，明代中期虽然罕见，但已经存在。例如"嘉靖五彩海马纹盖罐"（图 6-7）就是一件没有釉下青花参与的完全釉上彩作品，海马和部分云朵彩



图 6-7　嘉靖五彩海马纹盖罐　故宫博物院藏

以矾红，凡勾线部分也是矾红，海浪和部分云朵彩以绿色，有些花卉和花心彩以黄色，海马的鬃毛、尾巴、四蹄则彩以黑色。须注意，釉上黑彩从此出现使用以后，尽管没普及，但一直被运用着。如上海博物馆藏隆庆（1567—1572年）有关五彩瓷有使用黑彩的，继而故宫博物院藏“万历五彩鸳鸯莲花纹盘”[14]又是一件完全釉上彩作品（见彩图43）：红色画荷花、鸳鸯、几道主要的水波纹，苦绿画水草，翠绿画荷叶，黑色勾线画草茎和荷叶而隐于绿彩之下，黄色配合矾红画荷花与鸳鸯。嘉靖以来的釉上彩作品应该引起我们的高度重视，特别是黑色的发明并不是像以前的陶瓷史专著所说的是在清代康熙年间[15]，而是早在嘉靖朝就已经发明并使用了。陶瓷史对于釉上彩的认识，绝不能忽视了这一点。

运用嘉靖以来的釉上彩成果，晚明天启朝的釉上彩出现了富于写意趣味的表现。例如“天启五彩人物图海棠式盘”（图6－8）线与色的虚实相衬而相映成趣那样。所画的内容，乃在海棠式盘内，波光粼粼的水面上，一船夫在江中划船，船上有相向而坐的交谈中的两人，神情自若地闲适样子，岸边衬以松树、山石，点缀了自然景色之美。物象交代之细，从所画衣服到道具均不含糊。人物虽小，但船夫身披的蓑衣、船客身上所穿衣服的结构以及她们所带的纸伞、包袱等，一一清晰可见。其写意，体现在形象处处那自由随意、似乎显得松散的处理上，人物不是那么太严谨，而尽量利用蓑衣质感表现所形成的趣味，釉上彩绿色罩住有关衣纹黑线的趣味等要素，与矾红勾线的脸部、手、足进行对比，而船帮的黑色勾线，与船身老黄颜色“没骨”式的填料以及平静感的水波纹抽象表达的对比，进一步增强了艺术的趣味感。另外，色调的处理也有写意的趣味，全图以红彩为主，水、蓑衣、树干等的老黄色，是红彩的和声，而不多

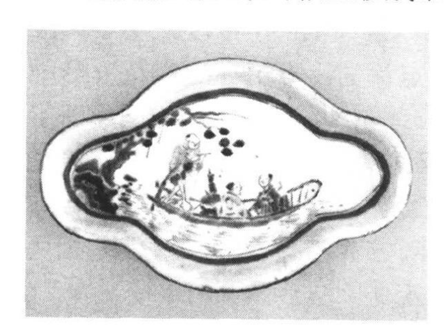


图6－8 明·天启
五彩人物图海棠式盘
故宫博物院藏

的若即若离的几点绿色松针以及其它个别地方一起的绿色点缀，收到非常协调的色彩效果。



图 6-9　明·家鸡图盘

在明代釉上彩绘画的成就中，“家鸡图盘”（图 6-9）是不能不提到的一件作品。此图充分运用了红彩勾线的魅力，衬以绿彩，绿彩之下是黑彩勾线，而展开了子母鸡们在鸡冠花下亲昵戏耍的生活情景。母鸡动态生动，笔力劲健的红彩勾线的羽毛画法，吸收了民间图案的处理而概括有序。鸡冠花的红彩画法也在民间图案的有序处理中而美。这种子母鸡的题材在宋人花鸟画中有，鸡冠花的表现也在宋画中能见到，“家鸡图盘”的处理吸收了宋人，但显然民间艺术化了。

中、晚明时期的釉上彩成就是大明五彩发展的必然。这是研究清代釉上彩必须看到的基础。

第三节 康熙五彩

“康熙五彩”是指清代康熙年间的五彩瓷烧造，其内容有三：(1)继续有成化斗彩风格的烧造。(2)继续有青花五彩风格的烧造。(3)发展了明代釉上彩而有新风格产生。这三点，构成了完整的“康熙五彩”概念。其中的最后一点值得重点关注，因为一是实现了釉上蓝彩完全取代釉下青花，二是将过去作为一种颜色使用的釉上黑彩成功地转化为基本勾线，并且这种线条以“硬彩”风格兀立，成为康熙五彩不同于大明五彩的一个显著特点。该特点，标志了康熙五彩继承大明五彩所达到的五彩绘画新水平。

康熙五彩的三类表现，分别见“康熙斗彩人物图碗”(图 6－10)、“康熙五彩十二月花卉纹杯之一”(图 6－11)、“康熙五彩花鸟纹棒槌瓶”(图 6－12)。图 6－10 人物造型动态之美，釉下青花勾线之精，而釉上点彩处理的犹如画龙点睛，如釉上水绿填衣服的和谐、红彩点腰带、嫩黄彩点人物所挑担子上的小葫芦和酒坛口肩部，均简要精当。此画人物依据了成化斗彩思路，但其水平绝不亚于成化斗彩中的任何一件作品，是康熙五彩中的一件杰出之作。图 6－11 的青花五彩所画，釉下青花画湖石，釉上各彩画花，依据的是嘉靖万历青花五彩思路。图 6－12 釉上黑彩勾线以刚劲的风格画鸟、枝干、叶子、石，这种黑彩的刚劲勾线为过去明代釉上彩所无；某些叶子、石面处的釉上蓝色，也是明代釉上彩所无；而玻璃质感的釉上彩之下那乌黑发亮如铁丝嵌于瓷器的黑线之“硬”，



图 6－10
清 · 康熙斗彩人物图碗
故宫博物院藏

又其"硬"的黑线风格之刚性，引起了棒槌瓶、花觚、尊、四方瓶等刚直造型的应运而生，是适应了康熙五彩风格的专门器皿造型，更是康熙朝的特色创造，表明了从绘画装饰到造型一体化的"硬彩"风格的高度成熟。由于这种风格的陶瓷绘画在康熙五彩中成就最高，最能代表康熙五彩的水平，所以后世对此有专门的"古彩"之称。这部分，将是这里要聚焦的重点，为了在下面的行文中准确地述说这部分的康熙五彩特点，姑且使用"古彩"一词。



图 6-11　清·康熙五彩十二月花卉纹杯之一　故宫博物院藏

"硬彩"风格的古彩，与明清版画的艺术成就缘分很深。明清版画，主要适应了市井阶层对于小说文学的喜爱而书中要做大量插图应运而生的，其艺术表现基本实现的是有利于版画刻印制作的传统绘画白描效果。版画视觉的黑白之硬，对于古彩有参照作用；版画的具体画法，对于古彩有直接的借鉴作用；版画的故事题材，往往是古彩创作题材的取向。

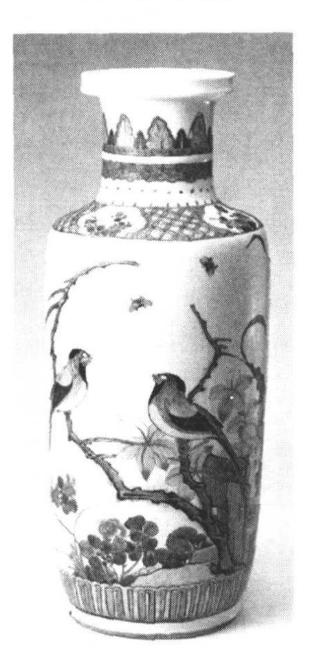


图 6-12　清·康熙五彩花鸟纹棒槌瓶　故宫博物院藏

古彩风格参照了版画的黑白之"硬"，可以在图 6-13"明末清初版画"与图 6-12"康熙五彩花鸟纹棒槌瓶"的对比中一目了然。适应版画黑白表现的特定条件，版画画鸟是短线、长线、色块并用，画枝是节疤处用笔讲究转折之力，皴笔处讲究横笔之线。这些，都为古彩借鉴、吸收，所不同于版画的是，古彩用笔随着黑彩料笔的笔性挺健而更"硬"、更讲究装饰性。其实，版画与古彩两图之间像这样的画法性质接近，已经从一定程度上说明了版画具体画法给予古彩的影响，这种影响广及的


图 6－13
明末清初版画

人物、山水、花鸟，会在下面题材的展开中再进一步具体提出。

古彩创作题材往往在文学插图的版画中取。这是因为明清时期流行的文学作品如《西厢记》、《水浒》、《红楼梦》、《三国演义》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《玉簪记》、《金瓶梅》、《幽闺记》、《投桃记》等，不但几乎都有版画插图，而且一种作品的一刻再刻使之往往翻新插图，并随着简本、繁本、新编、后续、评本、选本和原刊、翻刻的不同，而插图各异。插图的小说，极大促进了市民文学发展，同时也大大带动了版画的发展。人们看版画插图而知作品情节，是一种娱乐、一种享受。古彩满足这种娱乐和享受，是善于捕捉广大市场审美心理的举措，从而具有促进销售的潜在意义。

我们来看看古彩是怎样向文学插图取材的吧。如“康熙五彩三国故事图盘”（图 6－14），所表现的是《三国演义》第四回“废汉帝陈留践位，谋董贼孟德献刀”中的一段情节：

> 次日，曹操佩着宝刀，来至相府，问：丞相何往？从人云：在小阁中。操迳入，见董卓坐于床上，吕布侍于侧。卓曰：孟德来何迟？操曰：马羸行迟尔。卓顾谓布曰：吾有西凉进来好马，奉先可亲去拣一匹赐与孟德。布领命而出。操暗忖曰：此贼合死！即欲拔剑刺之，惧卓力大，未敢轻动。卓胖大，不耐久坐，遂倒身面卧，转面向内。操又思曰：此贼当休矣！急掣宝刀在手。恰待要刺，不想董卓仰面看衣镜中，照见曹操在背后拔刀，急回身问曰：孟德何为？时吕布已牵马至阁外。

这个情节是充满了悬念的一幕。最精到的细节是镜中曹操：一个天机泄漏处，整个情节的紧张点。当这典型情节的插图脱离了小说单独出现于瓷器后，立即有了独立性的视觉欣赏的转变。加上黑白版画所没有的五彩之魅力，格外刺激人的感官，触发故事幽情：前

景曹操衣装的黄红色，董卓床榻铺垫床单的红色，镜子座的红色以及吕布战袍垫肩与画戟红缨等处小块红色的点缀，在淡蓝色、绿色的宁静冷凋中对比出紧张的不安定感，这是文学情节的视觉发挥，让人细细欣赏而耐人寻味。



图 6 - 14 清·康熙五彩
三国故事图盘
故宫博物院藏



图 6 - 15
清·《三国演义》
（毛宗岗评改本）插图

如果比较同样情节的版画插图（图 6 - 15）能发现，作为单件作品的彩瓷装饰，无论构思构图的整体，还是人物神态刻划的个体，都比书中插图要用心得多。从情节上说，版画插图选取的是“操惶遽，乃持刀跪下曰：操有宝刀一口，献上恩相”的一段，董卓微笑着准备接受宝刀的姿态。桌上的镜子尤在，却仅是一个道具而已。情节的选取显然比彩瓷所画要少了那份剑在弦上的紧张感。但是在环境的布置上，董卓的相府建筑还是较为一致的，亭阁式的房子、方砖地、床、椅，以及园中的石头、植物等颇有相似处，可以见出版画影响彩瓷表现的痕迹。

像这样的文学故事画面，古彩中的表现比比皆是。尽管所画具体故事内容我们现在有的能看出，有的不太能看出，但是一定特征的故事情节画面还是一望便知的。例如“康熙五彩人物图棒槌瓶”



图 6－16　清·康熙五彩人物图棒槌瓶　故宫博物院藏



图 6－17　清·康熙五彩人物图棒槌瓶(局部)

(图 6－16),即取自某小说中的故事情节。画一山地环境的营帐之中,主帅升帐发号施令时的一幕。主帅的动态,是一手捻细长胡须(图 6－17),一手正挥动比划着什么,其神情是正在斟酌发令。所坐帅台上摆着引人注目的小令旗以及笔、砚、纸,主帅身后站着举了可能是御牌的随从,帅桌旁边坐着年少英武的副帅。在帐外,站立着有关战将,虽画将军不多,却被山石遮挡了而隐约显现的刀枪战旗,让人感到军纪整肃的气氛,当然也留下了即将有战事的悬念。这样的场面,许多有关古代战争、战将的故事中都会遇到。类似的古彩作品,著名的有故宫博物院藏"康熙五彩临潼斗宝图盘",高 7.7 厘米,口径 51.3 厘米,足径 32.1 厘米。盘撇口,圈足。外壁绘两组构图疏朗、景色清幽、取平远之势的山水画。盘内绘"临潼斗宝"历史故事图,此为春秋时代秦穆公为了吞并诸侯而邀请了十七国诸侯于秦国临潼(今陕西省)借比赛宝物以定输赢的故事。楚国的伍子胥在会上施展文才武艺,力举千斤鼎,威慑秦穆公,各国诸侯才得以安然返国。图中心身材魁伟的伍子胥正单臂举鼎示人,围观的文臣武将或立或坐的十五人皆投以赞许的目光。人物姿态各异,形神兼备,衣饰繁复,线条柔细流畅而有深厚的人物画功力。设色上,红、黄、蓝、绿等鲜艳色中配以黑彩的人物鞋帽而使色调浓艳和谐。人物之外的细节处理颇具体耐赏:背景衬托为一大型屏风,中间置三条布幔相围的桌案,案上分别摆放

书函、画卷、珊瑚、宝剑、玉带、杯盏等珍玩。故宫博物院另藏的"康熙五彩人物故事图盘"（图6-18)，画一群武将比赛射箭的场面，构图清灵秀美。故宫博物院藏的另一"康熙五彩人物故事图盘"，盘内五彩描绘《水浒》人物六人，每人腰间均挂一名牌，分别为秦明、卢俊义、林冲、杨春、皇甫端、段景柱；六人正围观骏马。故宫博物院藏"康熙五彩西厢记故事图盖罐"，在罐的周围开光内展开了故事的各图。另外，南京博物院藏"康熙五彩西厢记瓷砖组画"由八块长方形瓷砖、一块圆形瓷板组成，人物造型极具趣味，画法精到；轻工部陶研所藏"康熙五彩刀马人物瓷板"画意极精。其它还如



图6-18 清·康熙
五彩人物故事图盘
故宫博物院藏



图6-19 清·康熙五彩耕织图棒槌瓶(三面) 故宫博物院藏

"康熙五彩三国故事图瓶"[16]、"康熙五彩萧何月下追韩信梅瓶"[17]、"康熙五彩王嫱出塞瓶"[18]、"康熙五彩长坂坡大盘"[19]等，都是康熙时代精品，又都是文学插图性故事画面的一再表现。

版画影响了的古彩题材，人物方面还有风俗画。除了彩图44"康熙五彩渔家乐图棒槌瓶"外，今故宫博物院藏"康熙五彩耕织图棒槌瓶"就是其中的一件精品（见图6－19）。风俗画的版画表现有如图6－20《夜市》图，画晚上街市店铺开张做买卖的情景，街道小巷曲折而店铺房子亦曲折，游客进出于其间，远景是城墙，天上有星星。而图6－19彩瓷所画，也是这样安排了房屋、树石等农家景色，而人们在其间从事农活的情景，表现方面比版画还要仔细深入。从展开的三个面来看，该瓶每一面都是非常完整的画面，这样的精到画工在康熙五彩中少见。适应了造型的所画，颈部一周是山水画，远山近水之繁复，显出自然景色的空旷之美，好比农家所处的环境。即使这样的较次要位置的画，亦每一面都有其完整性，例如第一面见一叶扁舟泊于中心而独钓，山水秀色可餐；第二面山中幽深，一老者执杖而望，是一幅意境绝妙的山中小景；第三面山中草屋，也是完整的山水小景。而瓶身主体腹部的画面完整性，第一面画养蚕的蚕室，即"分箔"的主题，描绘弄蚕茧的景象，孩童顽皮好动的天性及妇女稳重端庄的不同神态表现得淋漓尽致。第二面画舂碓场所，即"舂碓"的主题，绘农夫碓米劳作的场景，人物动作刻画得非常细腻生动。第三面虽是前图的延续，却有更多的屋前屋后树、石、水的景色，而美不胜收。全瓶所绘的耕织图两组，题有《舂碓》、《分箔》五言诗两首。整幅画面采用黑、翠、紫、红、褐、浅绿等多种色彩表现，人物表情、姿态，一山一石、一水一木均刻划得细致入微，从而再现了当时农村耕织生活。像这样的内容，康熙时宫廷画家焦秉贞曾绘《耕织图》，分"耕"与"织"各二十三幅，描写


图6－20
清·版画《夜市》

耕织的全部生产过程，每幅均配有康熙皇帝御制诗一首。《耕织图》瓷绘晚于焦秉贞，出现于康熙五十一年以后，此瓶上的主体画面仅为《耕织图》中的两组。画面上的两首题诗为：

《舂碓》：娟娟月过墙，簌簌风吹叶。田家当此时，村舂响相答。行闻炊玉香，会见流匙滑。更须水转轮，地碓劳蹴踏。

《分箔》：三眠三起余，饱叶蚕局促。众多抢分箔，早晚槌满屋。郊原过新雨，桑柘添浓绿。竹间快活吟，惭愧麦饱熟。

此图与焦秉贞的风格相比，有焦秉贞工整细致精微的特点。焦秉贞，字尔正，山东济宁人。康熙时著名的宫廷画家，曾官钦天监五官正，颇得康熙赏识。他擅长画人物、山水、楼观。作品工整细致，线条硬劲匀直，设色鲜丽，带有西洋画风。目前故宫博物院藏有《仕女图》册、《历朝贤后故事图》册，以历史上贤惠皇后的故事为题而画。"康熙五彩耕织图棒槌瓶"可能是把康熙时宫廷画家焦秉贞曾绘的《耕织图》搬上了彩瓷。从绘画艺术角度而论，康熙五彩耕织图中所绘人物生动、景致安排巧妙而耐赏。

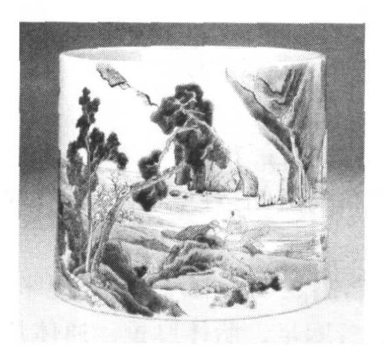


图 6-21　清·康熙五彩山水人物图笔筒　故宫博物院藏



图 6-22　清·康熙版画《灵隐志图》

版画影响了的古彩题材，还有山水画。"康熙五彩山水人物图笔筒"（图 6-21）与康熙版画《灵隐志图》（图 6-22）的山水表现，亦为相近。版画表现树、石的画法，是善用线与点，这一点为古彩深

得。如图所示，当要衬托出前面的石头时，往往在后面的石头皴以点，从而形成面，表现阴阳凹凸前后感。点有多种形态，如横点、竖点、斜点、长线点、短线点、圆点、三角点等等，它们在版画和古彩中起到皴的作用。五彩画树，如树干的皴法、树叶的各种形态等，亦与版画如出一辙。

古彩山水精品，在故宫博物院的藏品中还有：

"康熙五彩山水人物图缸"（见彩图 45），高 16.6 厘米，口径 22.2 厘米，足径 12.9 厘米。缸直口，深腹，圈足。外壁一面绘有小桥，伸延至一亭。桥上与亭内皆有人观鱼，周围绘有山石、花草、翠竹、树木、小船、流云等。另一面黑彩题诗句："花港观鱼。丽日金波濯锦鳞，暖风吹浪乍浮沉。也知吾乐非鱼乐，不是濠梁傲世心。素庵。"下有"米石居"白文印一方。底青花双圈，无款识。

"康熙五彩山水人物图杯"（详见绪论部分图 12），杯撇口，深腹，圈足，二层台底。杯一面可见有人骑驴过桥；另一面绘流水轻舟，上载客人；岸边山石间绘楼阁、茅亭，伴以树木花朵，天上彩云轻飘。无款识。此杯釉色莹润，设色以绿彩为主，纹饰简朴大方，是康熙五彩瓷中的佳作。

"康熙五彩渔舟唱晚图盘"（见彩图 46），高 2.9 厘米，口径 20.7 厘米，足径 13.8 厘米。盘撇口，弧壁，圈足。江中有渔夫划一小木舟，岸边近处绘茅亭，远处有楼阁，皆环以山石、花卉、树木，夕阳之下，宛如一幅《渔舟唱晚图》。画面整体布局疏朗，意境清幽，具有浓厚的生活气息。

"康熙青釉五彩山水人物图葵口盘"，高 3.3 厘米，口径 22 厘米，足径 12.5 厘米。盘口呈八葵瓣式，弧壁，圈足。胎体厚重。通体片纹青釉为地，上施五彩。主题图案绘三渔夫在江边打鱼，周围衬以山石、花草、松树。口沿施一周酱色釉作边饰。无款识。

版画影响了的古彩题材，在花鸟画方面的表现，本节开始已经初步涉及。除了前面图例"康熙五彩花鸟纹棒槌瓶"勾线刚劲的表现外，线条粗细较一致的铁线描版画，也在古彩中有杰出的表现。例如康熙版画《荷花图》（图 6－23）与"康熙五彩加金荷塘花鸟图凤

尾尊”（图 6－24），共同的铁线描及其荷花的饱满造型即为直观。该尊依造型特点的颈、腹两段分有上下画面，都以荷塘景致彩绘《荷塘花鸟图》，颈部绘荷塘莲花、莲蓬、荷叶及翠鸟、蜜蜂等，腹部绘荷塘莲花和鹭鸶、彩蝶、蜜蜂等，与棒槌瓶颈小而短、腹体长而粗不同，此尊颈、腹长度相当，故上下画面所画的荷塘，好像是通体一致那样的和谐而有气势。画工之高，体现在构思布局的巧妙、荷花荷叶造型生动、勾线细劲工整三个方面。构思之巧，是以荷花荷叶直势布局而贯通上下的颈、腹，较粗壮的腹体所画给人以前景的感觉，而较直而细的颈部所画则给人以后景的感觉。同时荷花荷叶的满密，更增添了欣欣向荣的直势气氛。荷花荷叶的生动，表现在每一朵荷花、每一片荷叶的形态有别，花有苞状的、半开的、盛开的、未露出莲房的、露出了莲房的，叶有正、反、侧、大、小之分，另外其它水中植物也一起丰富了画面。从而在其中穿插了翠鸟、鹭鸶、蝴蝶、蜜蜂等活物，使作品生机盎然。所有的勾线如图 6－23 版画之线，讲究匀、细、凝练。此尊设色十分考究，红彩、金彩、紫彩等的组合使之富丽华贵，荷叶用翠绿、苦绿和水绿三种绿彩绘制，虚实有致，阴阳向背，自然生动，与荷花的红色相映而美；画面非常适合器物造型的端庄感。所运用的写实与夸张相结合的表现手法，往往细致处见大胆，如绽放花瓣中的莲蓬被夸张成了绿色，黄色花蕊厚厚密密地衬托，而散开的红色花瓣被分成几组，好象又组成了花朵。这些，都是艺术性的处理。



图 6－23
清・康熙版画《荷花图》

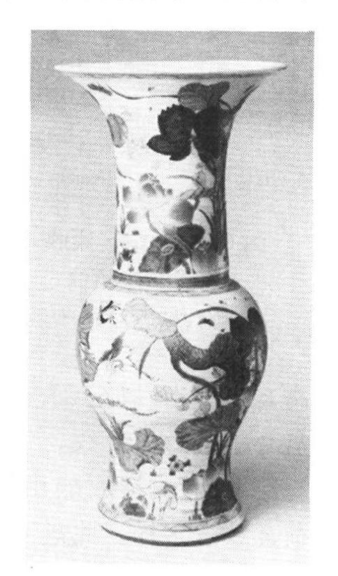


图 6－24　清・康熙五彩加金荷塘花鸟图凤尾尊
故宫博物院藏

古彩中的花鸟画精品有不少，在故宫博物院藏品中还有：

“康熙五彩雉鸡牡丹纹棒槌瓶”（见彩图 47），高 46.4 厘米，口径 11.2 厘米，足径 12 厘米。瓶洗口，直颈，折肩，肩以下略内敛，圈足。瓶颈部与瓶身纹饰虽不尽相同，但同样以山石花卉为题材，肩部一周钱纹锦地开光内绘杂宝纹间隔了二者。瓶身花纹以雉鸡牡丹为主，雉鸡立于湖石之上，画面左侧一对小鸟相对栖息花枝上，而一对蝴蝶忽闪于花间。画面气氛祥和，方块搭接的湖石布局有新意。在用色上，以宁静的绿调为主，间施以红色、黄色、蓝色、金色等，静雅艳丽。此瓶牡丹、雉鸡、蝴蝶等纹饰寓意了“富贵长寿”。


图 6－25　清・康熙
五彩花鸟纹笔筒
故宫博物院藏

“康熙五彩花鸟纹笔筒”（图 6－25），高 14 厘米，口径 10.5 厘米，足径 10.5 厘米。圆筒形，口底相若，玉璧形底。外壁一面用五彩描绘花鸟图，黑彩草书五言诗二句：“并无思别意，只是亦花心。”落款“苇石”并红彩“福”字闲章一方。此笔筒纹饰将诗、书、画三者巧妙地结合在一起。此画显得灵动，但细看布置却精密严谨，灵动的效果主要在画法上为轮廓线淡、釉上色之下的黑线浓的对比中显出，同时颜色之间的交错布置也是重要因素。

“康熙五彩花鸟纹盘”（见彩图 48），高 2.5 厘米，口径 25.2 厘米，足径 16.2 厘米。盘折沿，浅腹，圈足。盘心主题为荷莲纹，一对翠鸟上下对飞，口沿处饰锦纹一周。底书青花双圈“大清康熙年制”六字双行楷书款。康熙瓷器中大量运用荷莲纹法多样。此盘笔法流畅飘逸。

“康熙五彩加金花鸟纹盘”（见彩图 49），高 3.6 厘米，口径 26.4 厘米，足径 15.2 厘米。盘撇口，弧壁，塌底，圈足。盘整体施白釉，釉色白中泛青。外壁光素，盘心黑彩绘一用笔劲健的枯树，树上双鸟对栖，鸟身施黑、黄、蓝彩，树边以红彩和金彩绘梅花，黄、黑彩绘

水仙,绿彩绘竹及山石,金彩绘太阳。底青花双圈内有花押款。此盘色彩丰富鲜艳,娴熟的画法特别有版画意趣。

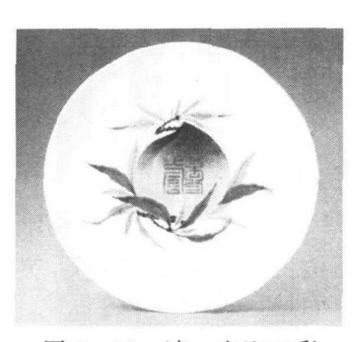
"康熙五彩花蝶纹盘"(见彩图50),高6.2厘米,口径35.5厘米,足径21.3厘米。盘口微撇,弧壁,圈足。口沿饰以龟背锦地开光,内绘四季花卉,盘心主题图案绘菊花翠竹纹,点缀以蝴蝶和蝈蝈。底青花双圈内有海螺形花押款。画面构图疏朗,纹饰优美,突出使用红、绿二彩,辅以黄、黑、蓝等彩,色调明艳。

"康熙五彩花蝶纹杯"(见彩图51),高4.9厘米,口径7.5厘米,足径3厘米。杯侈口,深腹,圈足。器皿造型胎薄体轻、小巧玲珑。外壁一面绘折枝木棉花,绿叶红蕊,另一面绘两只彩蝶。布局清疏,视觉清雅。

"康熙五彩东青釉描金花鸟纹花盆"(见彩图52),高33.3厘米,口径61厘米,足径39厘米。盆折沿,直身,盆身向下微敛,足梢外撇,底心有圆孔。花盆以东青釉为地,通体描金五彩花鸟纹装饰。桃树枝干苍劲,花叶繁茂,小鸟栖于枝上,渲染出鸟语花香之意境。花盆足边取桃树枝干花叶的局部为装饰,与盆身呼应,相得益彰。口沿下横书青花"大清康熙年制"六字楷书款。此花盆构图舒展,画笔既工细严谨,又苍劲老练,色彩浓重鲜艳,风格典雅大方,具有较高的工艺水平。

"康熙五彩东青釉花果纹盖碗"(见彩图53),通高8.2厘米,口径11.8厘米,足径4.3厘米。碗敞口,深腹,圈足。盖呈浅碗形,圈形钮。通体以东青釉为地,碗心青花双圈内绘朵花纹,外壁绘五彩酸浆果,以酱色釉作边饰,盖面纹饰与碗身相同。碗底与盖顶均书青花"大清康熙年制"六字三行楷书款。此器盖口小于碗口,是康熙时期的创新品种,以后各朝均有烧制。此外,于东青釉上描绘五彩纹饰,亦属创新之举。

在古彩的花鸟画表现中,"康熙五彩加金折枝桃纹盘"(图6-26)是比较特殊的一例。该图以艳丽但不失清雅的视觉,在盘心的正中布置了一个桃子,而后以绘画性的小折枝在桃子上下试图改变原来太正中的桃子感觉,因此上下折枝的桃叶巧妙地随着桃子运


图 6-26　清・康熙五彩加金折枝桃纹盘
故宫博物院藏

转,其势态的旋转式处理,竟与放置较板的桃子相得益彰,互为衬托。加之桃子的红、黄、白与叶子的水绿、淡苦绿、古蓝相对比,更增其美。这是图案艺术与绘画艺术相融合的结晶。

古彩的设色,既接受中国画"六法"的"随类赋彩"认识的指导,又接受民间木版年画的设色观念。中国画"随类赋彩"认识的弹性很大,因为"随类"既能随物类,又能随心类;也就是说,既能从属于客观,又能从属于主观,更能从属于主客观的统一。这样的用色观实际上对宫廷、文人、民间绘画都有主导作用。不过民间绘画还另有口诀,他们首先把颜色分出性格,如红、紫、黑为硬色,黄、绿、桃红是软色;然后,色彩搭配"软靠硬,色不愣",意思是说软色和硬色搭配容易和谐。还如"红不靠黄,腥红不靠黑,绿不靠黄,红不红配,赭紫不靠红,蓝、红、绿色可深浅相挨,红、绿、蓝色都能靠,黄丹可映红",还有"深配浅,酽配淡,深浅酽淡要顾全"[20]的说法等,代表了民间对色彩的认识。古彩的黑、矾红、古黄、古大绿、古苦绿、古水绿、古紫、古翠等颜色的使用,在宫廷与民间之间。他们善于把民间色彩与宫廷色彩融合起来,在俗与雅之间产生色彩审美风格。

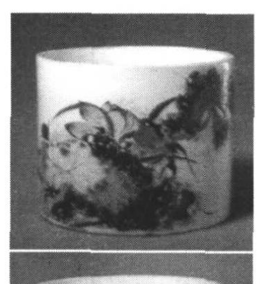


图 6-27　康熙五彩花鸟纹笔筒
故宫博物院藏

在康熙五彩中,还有一类运用黑彩的写意笔调的五彩瓷装饰。这类黑彩,有完全黑彩的、有结合色彩的。从故宫博物院藏"康熙五彩竹鹊纹盘"[21]色彩绚丽的海棠花中突出黑彩画竹来看,瓷器上追求水墨宣纸效果是为一种新的动向。不但如此,还有仿当时著名画家作品的。例如"康熙五彩花鸟纹笔筒"(图 6-27)所画荷花、荷叶、翠鸟虽工整,但荷叶的黑

彩处理，如水墨之笔在生宣纸上一笔接一笔时所出现的水痕肌理。既是工、写对比，又是色彩对比，黑彩衬托了荷花红色及荷叶心的绿色之美。背面有题诗云："雨洗红叶淡，霜侵翠扇寒"，落款"西园"，还有两方印章分别是"西"和"园"。"西园"是当时著名画家高凤翰的号，画与诗应是仿自高凤翰的画稿。另外笔墨风格相同、但完全是墨彩的作品，有故宫博物院藏"康熙五彩竹雀纹茶壶"、"康熙五彩竹雀纹笔筒"（见彩图 54）等。这类黑彩，应与当时文人画的兴起有关。

第四节　珐　琅　彩

珐琅彩是在景德镇烧造的白瓷上，运用从外国引入的珐琅料在清代皇宫内二次烧成的一种宫廷御用瓷器。由于数量不多而极为名贵。初创于康熙晚期，盛烧于雍正、乾隆时期。开始，康熙朝是只在器里施釉的素白瓷上进行绘画，雍正以后则在景德镇新创的细白瓷上绘画，并自制彩料。由于彩绘堆料厚，烧制出来的珐琅彩花纹在器表微微凸起，加上彩料色调浓淡分明，故纹饰立体感强。

大约早在 13 世纪末，首先由阿拉伯地区传入了金属珐琅器。而画珐琅，据传是明朝时由西方传入，那是在铜胎上以蓝为底色，掐以铜丝，填上红、黄、蓝、绿、白等几种色釉而烧成。由于蓝色是景泰年间的好，故有"景泰蓝"之称。清代金属珐琅制品进口增多，并且受到皇室的喜爱，因此在内务府造办处设立了"珐琅作"专门研究试制金属珐琅器，并从广东的画珐琅匠人及景德镇彩绘瓷匠人中选拔技艺较高者进宫参与制作。康熙对法国的画珐琅技艺非常赏识，遂又邀请了法国的画珐琅艺人进入清内廷"珐琅作"，可见清宫对画珐琅的重视。在"珐琅作"烧制了大量精美的金属珐琅器的基础上，康熙晚期时，将金属珐琅器的工艺与中国彩瓷工艺相结合，创造了瓷胎上画珐琅的新工艺。从此，瓷胎画珐琅备受皇帝的青睐。

雍正朝起，珐琅彩瓷器绘画趋向中国化，技术上臻于盛期。这与雍正皇帝本人爱好有很大关系。从清宫内务府造办处的记事档中可以看出，雍正帝对造办处珐琅作非常重视。除了经常亲自过问外，钦命怡亲王负责主持，配备精通工艺设计的郎中海望、员外郎沈嵛、制瓷专家唐英等人专门负责管理，并集全国的能工巧匠及画家于大内供职。烧制珐琅彩的窑，有清宫造办处、圆明园造办处、怡王府等三处。雍正瓷画珐琅彩的制作比康熙进步处，一是变康熙时只在器里施釉的素白瓷上进行绘画为内外施釉的景德镇新烧成功的优质细白瓷上进行绘画；二是雍正朝改变了康熙时珐琅料全部由外国进口的局面而自行炼制，雍正六年二月谕旨怡亲王"试炼"珐琅料，经昼夜试炼，终于在同年七月成功。故此后的珐琅彩多用清宫自制彩料。新增珐琅料中有许多色是进口料所无的。据清宫档案，新增色彩有软白、香色、淡松黄色、藕荷色、浅绿色、酱色、深葡萄色、青铜色、松黄色等，使色彩种类大大丰富。所以一件雍正珐琅彩瓷会有同时使用二三十种颜色的情况。

乾隆皇帝不像雍正皇帝对珐琅彩瓷那样情有独钟，但作为富于艺术才情的一代皇帝，早期还是有所继承延续。但至乾隆中期，乾隆的兴趣偏重于其他工艺，珐琅彩已很少制作了。据清宫档案记载，乾隆皇帝初期也喜亲自过问珐琅彩的制作，如在乾隆六年曾谕江西造瓷器处调瓷器匠人进京，补充绘画人员，又令太监将珐琅料送造办处存贮。此外，又命督陶官唐英在景德镇亲自烧制珐琅彩瓷器，造型、花纹、款式均依旨而行。乾隆皇帝最初重视珐琅彩由此可见，所以珐琅彩制作也获得一定成就。



图 6－28　乾隆珐琅彩西洋人物图葫芦瓶（局部）　故宫博物院藏

瓷胎画珐琅彩的艺术风格，由于一方面吸收西洋画细腻的体积、质感、色彩处理（见图 6－28），追求柔和的光影效果，一方面珐琅彩彩料中含有大量的硼、砷，容易得到柔和的烧成效果，而有柔艳的格调。特别是表现花卉题材，珐琅彩的一些乳浊效果正恰到

好处地能画出花光灼灼、粉嫩娇艳、熏香芳菲的感觉，而体现这种格调。例如清宫旧藏的“乾隆珐琅彩花卉图小瓶”（图 6-29），就是运用珐琅彩料画出了牡丹花、玉兰花含粉带脂、色艳香软的感觉。其中画法的特别处，除了画出脂粉感的花朵外，更有淡淡的渲染衬托出花朵



图 6-29　清·乾隆珐琅彩花卉图小瓶　故宫博物院藏

的脂粉感，这种渲染之韵的柔和气氛，是大明五彩、康熙五彩所没有、完全是珐琅彩独到的处理，从而增加了珐琅彩“柔”的感觉。其柔，还有造型的因素加入，如类似玉壶春瓶造型的柔和线条，很大程度上与画风默契统一。此外，瓷瓶的形体之小，也是珐琅彩的一个特点，如图 6-28 的小瓶，只有高 7.8 厘米、口径 1.2 厘米、足径 2.1 厘米。而高度超过 20 厘米的都算较大体量的器皿了。

清宫瓷画珐琅彩创作往往画与诗句结合，虽然不能说这是瓷画珐琅彩的特点，但一般的绘画性画面总喜欢配上一句两句诗，题诗的比例大于康熙五彩。这大概是文化层次较高的宫廷审美有要求吧。结合这一点，我们看清宫旧藏的珐琅彩绘画代表作品：

“雍正珐琅彩松竹梅图橄榄式瓶”（图 6-30），高 16.9 厘米、口径 3.9 厘米、足径 4.9 厘米，在直口、削肩、圆腹、腹下渐敛、圈足的造型格局中，抓住橄榄形般的柔和线条去造型，而口、底处略微强化“S”形，更体现

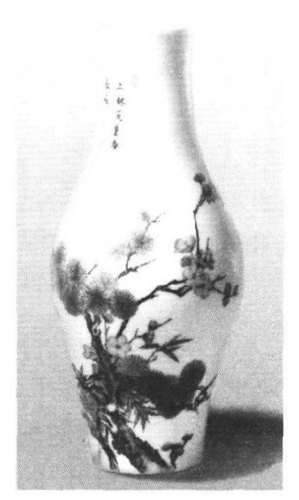


图 6-30　清·雍正珐琅彩松竹梅图橄榄式瓶　故宫博物院藏

柔秀的美感。在器表,通体白釉地上以珐琅彩绘“岁寒三友”的松、竹、梅。松叶之绿、梅花粉红、松干赭色的色彩饱和度,有受西洋画影响的因素在内。颈部墨书“上林苑里春长在”,确实画面透出一种春光明媚的感觉。

“雍正珐琅彩雉鸡牡丹图碗”(彩图 55),高 6.6 厘米、口径 14.5 厘米、足径 6 厘米,碗敞口、弧腹、圈足,胎体轻薄,釉莹白如雪。上绘雉鸡牡丹,为雌、雄两雉安详活动于湖石牡丹的环境之中。雄雉在湖石上引颈转首,羽毛各色之鲜艳若细分之多达十多种色而绚丽夺目。雌雉赭、黑两色,一翎一羽精心细绘。三簇牡丹枝繁叶茂、布局得当,而花色的粉红、桃红、嫩黄、杏黄、粉紫等在绿叶的衬托之下分外娇艳。全图犹如一幅工笔花鸟画,风格与当时宫廷中著名画家余省《牡丹双绶图》[22] 相似。可以直觉到清代宫廷花鸟画风格在珐琅彩上的体现。碗面墨彩题诗:“嫩蕊包金粉,重葩结绣云”,一种富贵的感觉油然而生。

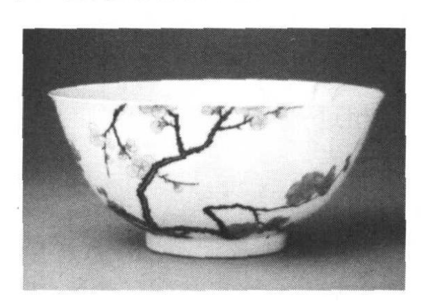


图 6-31 雍正珐琅彩折枝梅花图碗 故宫博物院藏



图 6-32 雍正珐琅彩蓝山水图碗 故宫博物院藏

“雍正珐琅彩折枝梅花图碗”(图 6-31),高 6.8 厘米、口径 14.7 厘米、足径 5.9 厘米,碗口微撇、深腹、圈足,内壁光素无纹饰,外壁绘两枝红黄两色的梅花枝式舒展蔓伸器身,既艳丽又清秀,在诗题“芳蕊经时雪里开”的回味下显得意境清幽。

“雍正珐琅彩梅花牡丹图碗”(见彩图 56),高 6.9 厘米、口径 14.6厘米、足径 6 厘米,碗口微撇、丰底、圈足,内壁无纹饰,外壁釉面洁白细润。在盛开牡丹的红色、牡丹叶的绿色中画黄色梅花两

株，在黑彩梅干的对比下一尽艳丽之美。题诗云："百蕊千声随意好，琪花瑶草逐时新。"点出了构思及其用色的主题。

"雍正珐琅彩蓝山水图碗"（图 6－32），高 5.2 厘米、口径 10.9 厘米、足径 3.9 厘米，碗撇口，圈足，胎体洁白剔透。外壁以蓝色珐琅彩绘舒展连绵的山水，有青花般的意趣。画工很细，所画近山远水中有峻岭、苍松、流水、楼阁，笔法追求当时"四王"细笔精致的一类。画面上黑彩题诗云："翠绕南山同一色，绿园沧海绿无边。"

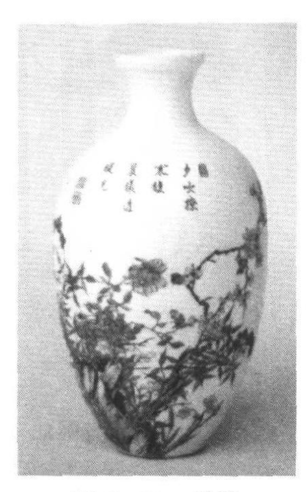


图 6－33　乾隆珐琅彩花卉图瓶
故宫博物院藏

"乾隆珐琅彩花卉图瓶"（图 6－33），高 20.4 厘米、口径 4.8 厘米、足径 4.3 厘米，瓶洗口、细颈、圆肩，肩以下渐收敛，窄圈足。腹部绘绿色叶子、粉红月季、大红天竹、杏黄腊梅、赭紫灵芝、嫩黄水仙、淡蓝寿石等组成的山石花卉图，色彩艳丽，描画精细，正春天花香熏人的光景。所画乃一派宫廷工笔花鸟画的感觉。题诗云："夕吹撩寒馥，晨曦透暖光。"

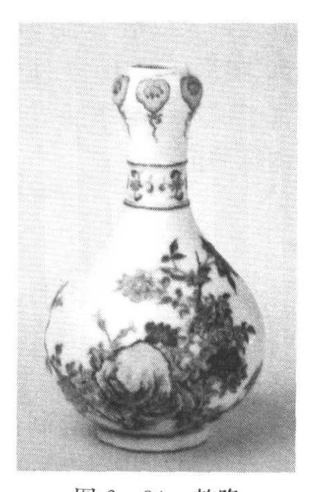


图 6－34　乾隆珐琅彩花卉图蒜头瓶
故宫博物院藏

"乾隆珐琅彩花卉图蒜头瓶"（图 6－34），高 17.5 厘米、口径 2.7 厘米、足径 5.2 厘米，瓶口略呈蒜头状、敛口、细颈、圆腹微垂、圈足稍外撇。腹部彩绘粉红色、深红色月季花及湖石。不过此画花卉色彩的略微偏冷与前面所画花卉的艳丽有所不同，一种统一的情调赋予了画面，该情调见肩上黑彩题诗："一丛婵娟色，四面清冷风。"于是意境由于此诗而引人入胜。

以上作品基本上都是花鸟画，诗画一体的表现往往因诗而画面意境隽永。另外



图 6－35 清・乾隆珐琅彩黄地花卉开光婴戏图瓶 故宫博物院藏

珐琅彩中的人物画有细腻画法的完全西洋画风格，这是中国有史以来的陶瓷绘画第一次出现如此纯粹的西洋画。例如“乾隆珐琅彩西洋人物图葫芦瓶”（前图 6－28 为该瓶局部），在高 10 厘米、口径 0.6 厘米、足径 2.8/2.1 厘米的葫芦瓶造型上，于下半部分约 4 平方厘米大小的画面上，装饰了圣母圣子图。所画细腻，能在不到 1 平方厘米面积的部分，将人物面部刻画得那么精细，在图 6－28 放大了的局部可以看到，五官细部、光线与体积、头发的结构等，即使放大 10 倍也仍然是细微耐赏的。这样的西洋画可能是来自西方的珐琅彩画工所作。显然，这影响了中国珐琅彩画工的绘画。中国画工吸收西洋画的珐琅彩人物画，是勾线为主而结合明暗（见图 6－35），特别是画衣服的时候，有意强调衣纹褶皱的凹凸感；人物面部以较淡线条勾而与较深的眼、鼻、嘴形成对比，并且面部一些结构的地方以淡淡的晕染表现之而富于韵味。与康熙五彩相比，减弱了勾线有力的分量，加强了明暗韵味的渲染。

第五节 雍正粉彩

吸收了珐琅彩制作工艺的粉彩，康熙晚期开始在景德镇试制，但在雍正朝获得大发展，无论造型、彩绘技法、绘画水平都达到了空前的水平。

粉彩画法的独特之处，是充分运用彩料中一种内含砷的名为“玻璃白”的白色彩料去完成彩绘。玻璃白，因砷的作用而具有乳浊

效果，其不透明并给人以“粉”的感觉，是为“粉彩”。粉彩画法中的玻璃白之用有这么几种方法：(1) 涂粉为地。彩绘前器身用玻璃白打底，干后施彩。借助玻璃白地的不透明效果，较稀释的彩料依据中国画的渲染技法或没骨画法进行洗、染，可以得到工笔晕染阴阳浅淡的微妙变化效果。(2) 用玻璃白掺入彩料中将其粉化。被粉化的彩料如红色呈粉红（浅红）、绿色呈粉绿（浅绿），从而增多色阶，使色调品种更加丰富。(3) 彩绘后的纹饰上另涂一层玻璃白，经700℃至750℃左右的温度烘烧后，色料熔化成玻璃状而呈色晶莹与釉面密结。(4) 玻璃白可以单独作为彩料使用，在彩瓷中只有珐琅彩和粉彩有白彩。

运用玻璃白进行彩绘的粉彩，烧成后特别有一种别开生面的清和柔美效果（见图 6 - 36）；尽管这样的效果在珐琅彩中已经有所存在。该效果也带来了造型的变化：康熙五彩刚性造型的棒槌瓶、凤尾尊等在雍正粉彩中基本上悄然退去，而代之以特讲究圆柔感的转颈、转肩之瓶，如胆式瓶、天球瓶、玉壶春瓶、葫芦瓶，一些尊、壶等的造型也趋向了圆柔。与康熙五彩的“刚”对比，粉彩的一切显然以“软”为特征。因此，粉彩有“软彩”之称。“软彩”一词，清末寂园叟《陶雅》已经运用，其云：“康熙彩硬，雍正彩软”，“软彩者，粉彩也。彩之有粉者，红为淡红，绿为淡绿，故曰软彩也。”这里的“软彩”尽管只从粉彩彩料言，却因符合总的粉彩感觉而普遍为人们所接受。

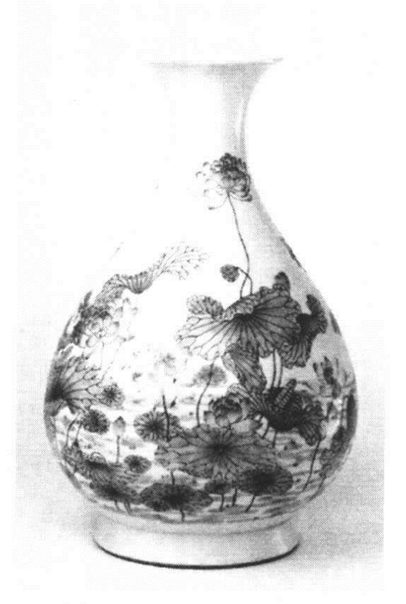


图 6 - 36　清・雍正粉彩荷莲纹玉壶春瓶
故宫博物院藏

雍正朝之前的康熙晚期粉彩官窑因彩料与釉面结合不紧密而有剥釉现象，民窑的绘画粗犷，色彩浓艳凝厚。雍正朝仍然在官窑、

民窑同时大量生产，但官窑制品的工艺则犹为精细。取得这样的成就，其中一个关键是由于雍正时白釉瓷器的高度发展创造了良好的制作条件。经科学测定，雍正粉彩盘的瓷胎白度达77.5%。彩料方面，色彩品种多样，用色富于变化，不仅有白地彩绘，还有各种色地的彩绘如珊蝴红地、黄地、绿地、墨地等。彩绘所画纹饰以花卉虫蝶为主，其次是人物故事、动物、山水画等。画法也丰富多种，如平涂、渲染、没骨法、洗、皴、点等，工笔、写意俱全，富有中国绘画的风韵。

乾隆朝也有格调新颖的粉彩瓷器。从清宫内务府造办处的乾隆记事档中可以看出皇帝直接干预制瓷事宜。皇帝对部分粉彩器物的用途、形体、花纹等常有御旨，制作前须进呈画样，审定后才交景德镇烧制。当时景德镇的督陶官唐英，按皇帝旨意制作精美的宫廷用瓷，保留中国古代陶瓷艺术精华而吸收西洋的工艺美术，因此不断创造出具有新意的粉彩瓷器。

发明粉彩的契机，除了陶瓷工艺方面受宫廷珐琅彩因素影响外，当时绘画审美也推动了彩瓷创新。清代初期，画坛上继承五代徐崇嗣"没骨法"的恽南田(1633—1690年)"常州派"花卉画风靡大江南北。恽南田画的特点，是画花卉粉笔带脂，腴泽匀和，工整灵秀，色彩明艳。如图6－37《秋海棠图》局部，所画海棠花的粉笔滋润，恰到好处地再现了海棠花的厚实质感那样。为了达到这种效果，经常复笔为之。例如方薰《山静居画论》专门说道："设色花卉，世多以薄施粉泽为贵，此妄也。古画皆重设粉，粉笔从瓣尖染入，一次未尽腴泽匀和，再次补染足之，故花头圆绽不扁薄。然后以脂自瓣根染出，即脂汁亦由粉厚增色。南田恽氏得此诀，人多不察也"；又称赞其意趣云："南田氏得徐家心印，写生一派，有起衰之功。其渲染点缀，有蓄笔，有逸笔，故工细亦饶机趣，点簇妙入精微矣"。这种意趣，深为人们喜爱而仿之。张庚《国朝画

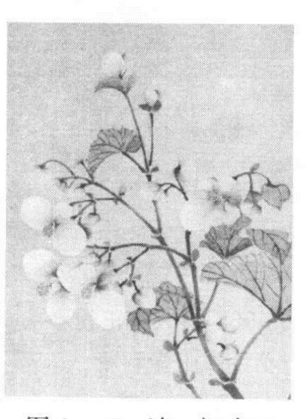


图6－37　清・恽南田《秋海棠图》(局部)
上海博物馆藏

徵录》云："武进恽南田出，凡写生家俱却步矣。近日无论江南江北，莫不家南田而户正叔，遂有常州派之目"。在宫廷外，当时有马元驭等作为中坚发扬之；在宫廷里，"颇有南田余韵"的蒋廷锡（1669—1732 年）、"南田之后，惟有小山可媲美"的邹一桂（1686—1772 年），发扬恽氏"没骨法"有功。蒋廷锡在清宫所作的《塞外花卉图》卷，就是发扬了恽氏"没骨法"的代表作。恽南田花卉没骨法，在清代宫廷作为院体花鸟画的一种，受到皇室的喜爱。从而，在清宫廷中被欣赏的珐琅彩与恽氏没骨花卉画，那种"软"的共同审美倾向性，是一目了然的审美视觉联系。而粉彩，正是这种联系的釉上彩新品种之实现。

粉彩究竟是如何达到没骨花卉画效果的，我们可以拿恽南田没骨花卉画来作一比较。图 6-38 是恽氏画荷花的局部，图 6-39 是粉彩画荷花的局部。追求恽氏画花的纸面效果显然是粉彩的目标。恽氏画荷花着重画出瓣尖色浓、瓣根色淡的效果，而粉彩画则于玻璃白底用浓淡法彩以西洋红，"砷"的乳浊效果具有的粉质感，使所画荷花秀媚柔润，烧成效果有恽氏没骨花卉之美。这就是"软彩"所追求绘画的效果。

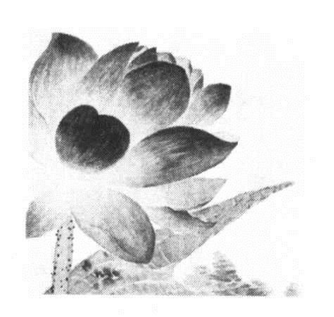


图 6-38 清·恽南田《出水芙蓉图》荷花（局部）

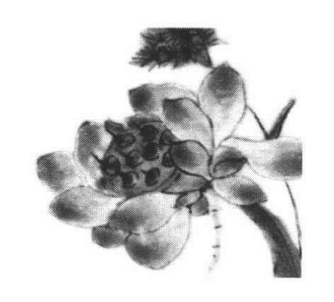


图 6-39 清·雍正粉彩四季花卉纹方瓶（局部）故宫博物院藏

不过，粉彩与没骨花卉有不同处。没骨花卉不勾线，因为去除了传统"骨法用笔"的细劲之线，直以色彩图之，故名"没骨"。粉彩学习这种画法，主要吸收其柔美的风格，对于线条未必舍弃。这一

点，不仅前面图 6－36 的“雍正粉彩荷莲纹玉壶春瓶”是这样，图 6－40 的“雍正粉彩八桃图天球瓶”更是一件运用了线条的成功之作。该瓶通身所画，不仅舒展的折枝就是富于韵律的线条，而且表现形象的基础也是像工笔那样的勾线。桃子、桃叶、桃枝、桃花的形象无一不是工笔细线严谨勾之，而得整体节奏之美（见彩图 57 局部）。此外，一些细部也有西洋画风的影响，桃枝追求圆形的立体感，所以甚至画出圆柱形的那种“高光”来；桃子也是，西洋画风使之写实而加强表现桃子成熟时的重要细节如红色斑点等。不过，中国画的气

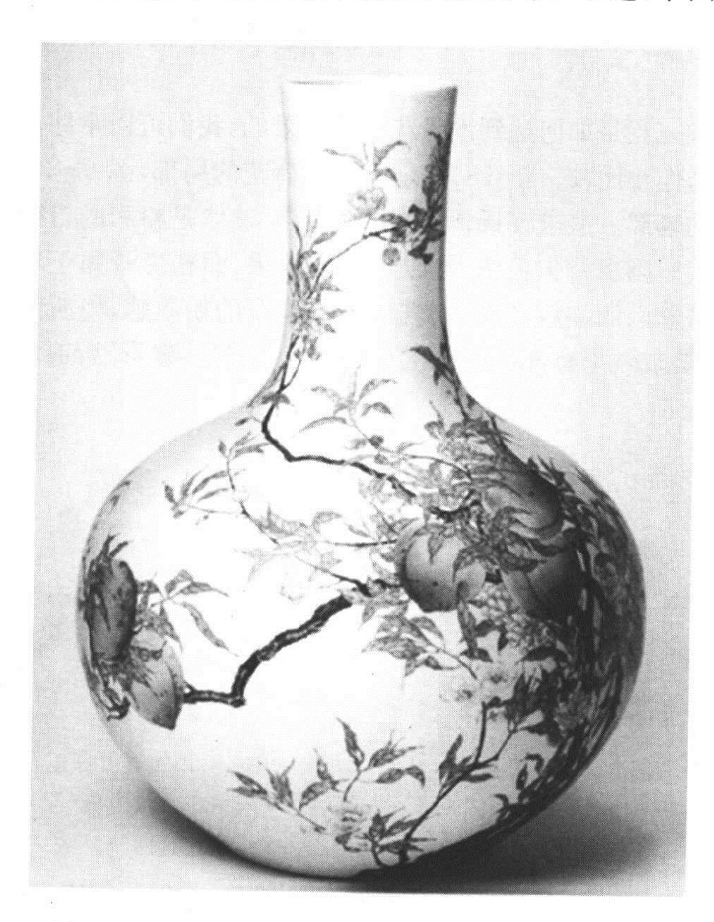


图 6－40　清・雍正粉彩八桃图天球瓶　故宫博物院藏

韵节奏意识最体现于此瓶，通体枝式处理的灵活，从瓶底开始的桃枝，既尚穿插中的粗细对比，更尚枝式的柔健对比，从而宛如游龙般地遨游于天际之间。又于布局的疏密聚散之中，于势态美中极其讲究大小分量形成的外形美、空白美，所以得到了气象万千的整体感觉。再有，勾线因素的刚性与粉彩因素的软性之结合，在该瓶颈之刚直、腹之饱满的刚柔结合造型上，得到了完美的统一。这一点的突出表现，应是此瓶成为雍正粉彩代表作的极其重要因素。

雍正粉彩其它优秀作品的代表还有：

"雍正粉彩牡丹纹盘口瓶"（见彩图 58），高 27.5 厘米、口径 6.3 厘米、足径 8.6 厘米，瓶盘口，细长颈，椭圆腹，近足处外撇，圈足。瓶身通体绘盛开的牡丹，枝蔓全器。构图疏朗有致，色彩雅丽柔和，所画牡丹形态上有盛放的、含苞欲放的、花蕾的种种，色彩有粉红的、杏黄的、淡黄的、白色的，在绿叶的衬托下多姿多彩。与秀丽柔美的造型形成和谐的统一体。底足书青花双圈"大清雍正年制"六字楷书款。

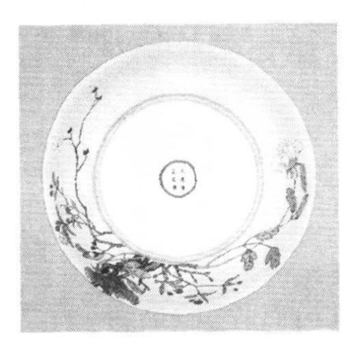
"雍正粉彩花蝶纹胆式瓶"（图 6-41），高 37.6 厘米、口径 4.1 厘米、足径 11.6 厘米，瓶直口、长颈、圆腹、圈足外撇；通体白釉。全瓶线条流畅，优雅柔秀。器表绘桃树一枝，桃枝蔓遍器身，复瓣桃花有深红色、粉红色、白色，布局疏朗清丽，彩蝶飞舞其间。这些都在纯白胎釉的衬托下显得色调淡雅。底足书青花双圈"大清雍正年制"六字楷书款。


图 6-41　雍正粉彩花蝶纹胆式瓶 故宫博物院藏

"雍正粉彩仕女对弈图瓶"（见彩图 59），高 38 厘米、口径 12.5 厘米、足径 12.4 厘米。瓶盘口、短颈、长腹、圈足，乃变康熙棒槌瓶刚性为柔秀的一种造型。外壁彩绘仕女对弈图，取势均力敌相持不下之时的动态，两仕女下得兴起都是一手相推、一手去拿棋的动态，可能这争执引起一孩童伏于桌旁好奇观看，而为全图增加了生动的细节。该瓶颈部画博古、琴、扇等纹样，底白釉无款。

"雍正粉彩过枝九桃图大盘"(见彩图60),高8.4厘米、口径50.6厘米、足径28.1厘米。盘敞口、弧壁、圈足。盘心彩绘一株累累果实的桃枝,而枝底部从盘口折向盘外,九颗嫣红的桃实,六颗在盘内,三颗在盘外,既在盘内、盘外各自形成完美的构图,又盘内盘外浑然连成有机的整体,即所谓"过枝"。因为此盘造型端庄而形体硕大的气派,粉彩所画的出枝灵活,果实在绿色桃叶、白色与粉红色桃花的穿插之中前后掩映而含蓄,又所画细节的精美,使该盘也成为雍正粉彩中影响较大的作品之一。底足书青花"大清雍正年制"六字楷书款。


图6-42　清·雍正粉彩过枝玉兰牡丹图大盘(盘内)　故宫博物院藏


图6-43　清·雍正粉彩过枝玉兰牡丹图大盘(盘外)

"雍正粉彩过枝玉兰牡丹图大盘",高8.8厘米、口径50.1厘米、足径29厘米。盘敞口、弧壁、圈足。盘心、盘外所合绘的过枝花,是牡丹、玉兰、海棠三种,寓意了传统的"玉堂富贵"祥瑞思想。然而,却并不像许多纸面绘画的"玉堂富贵"挂轴往往布局满密、色彩俗艳那样,而是另一番布局清气疏朗、色彩艳而不俗的气象。而"过枝"的盘内盘外呈有机整体,盘内完美(见图6-42),盘外亦完整(见图6-43)。这种从盘内延伸至盘外的"过枝花"画面,兴起于雍正时期,并影响了后来如道光朝的瓷器装饰。从"过枝花"还发展为"过墙龙"、"过墙凤"等画法,晚清以后这种画法不多见了。该盘底足书青花"大清雍正年制"六字楷书款。

"雍正粉彩西厢人物图盘"(见彩图61),高5.5厘米、口径37厘米、足径22厘米。盘撇口、浅腹、圈足。盘外无装饰,盘内展开了生动的西厢人物故事画面。所画乃莺莺送张生赶考正惜别的场

面，盘中央位置的莺莺与张生牵手软语，周围的用人知趣地回避状等待，如侍女虽端酒盘酒壶侍候即将所用的略扭身状，老车夫等候在莺莺用车旁乐呵呵地笑，童子正牵马以准备启程，这情势中最幽默的是童子所牵之马，那牵之而不前的动态似乎它最理解莺莺与张生的爱情。该图色彩讲究红、绿对比的“俗”，但由于处理得当，如增加了土黄色、紫色作为调谐，相当的空白地作为缓冲，绿色的比例略大于红色等，所以并无让人讨厌的感觉。相反，该盘因为用色相对浓艳的特点而在布局、用色清丽的雍正粉彩中别具一格。

“雍正粉彩花蝶纹折腰碗”（见彩图 62），高 8.2 厘米、口径 15.9 厘米、足径 7.9 厘米。碗敞口、深腹、折腰、圈足。折腰碗的形式早在元代已经流行，但雍正朝的折腰碗将折角处上提，线条更加流畅，越显柔秀而平稳端庄。外壁彩绘的折枝石榴花，在点点浅淡嫩叶衬托之下，盛开的红色花朵分外娇艳，却又在粉彩的表现中显得层次丰富。在周围白色胎釉的衬托下，花红艳却清丽。另外碗心还绘有位置不大的玉兰小花，幽淡的绿色亦清气可人，其内外呼应之意颇耐玩赏。

第六节　晚清浅绛彩

在清代最后灭亡（1911 年）前的几十年间，景德镇出现了一种新的釉上彩品种——浅绛彩。产生的动力，是在当时文人画的董其昌思想巨大影响中，崇尚“元四家”黄公望等淡墨枯笔勾皴而淡赭渲染的山水画，企望在瓷器绘画上实现其效果。产生的彩绘工艺基础，是在粉彩用料基础上，首先创造了一种浅淡的黑彩料。这种黑彩料与粉彩相比，粉彩黑料与古彩一样为纯度高的钴土矿，勾线后必须用一种透明的铅质料“雪白”将线盖住，烧成后的黑线深而亮；浅绛彩黑料由于是在粉彩黑料中加进了铅粉配制而成的，既在勾线后不用“雪白”覆盖，又在烧成后能得到理想的文人水墨用笔的浅淡效果。接着是省却了粉彩填色之前必须在瓷面上涂一层玻璃白的工艺程序，彩料笔直接与

瓷面接触而绘画。从而画法上与粉彩不同：粉彩有渲染，浅绛彩无；粉彩色层厚，浅绛彩色层薄。浅绛彩的出现，是中国陶瓷绘画追求中国绘画效果的又一成果。

浅绛彩的烧制性质是非官窑性的。其参与者往往是具有较高文化素养的艺人根据自己的爱好作画，而有别于按样描画彩绘的官窑性质。官窑工匠依照宫廷发样，以“一其手而不分其心也”（唐英语）的专门分工流程为原则，勾线的专门勾线，填色的专门填色，无个性可言。但浅绛彩艺人从图稿设计到彩绘完成均出自一人之手，是实现个人艺术设想的自由创作；尽管艺术追求的自由性所显现的只是向着文人山水画效果的目标。

浅绛彩的具体面貌，于“程门浅绛彩携琴访友瓷板画”（图 6－44）可以直观。平展的瓷面犹如纸面，像文人追求“南宗”山水一样，既追董源那种“平淡天真”的虚灵空灵感觉，又求五代以来文人山水的那种既淡逸简寂、又润厚苍浑、还沉朴深秀的笔墨功力，即所谓王石谷云“凡作一图，用笔有粗有细，有浓有淡，有干有湿，方为好手”（《清晖画跋》）的笔墨理想，乃该瓷板画的艺术目标。此外，瓷板画像文人一样题诗、落款，还特别画上印章——像纸上盖的效果一样。如该图题诗“修竹压虚檐，更有松涛响，邻叟偶相遇，心目为之爽”，落款“程门写”，画印“门”。这里值得提出：艺人将自己的名字落款于瓷画，是一件具有意义的事。这落款等看来是在向文人学习，却是对个体艺人创作劳动的历史记录的开始，重视了自己的艺术劳动，体现了艺人个体价值观的觉醒。虽然历史上的民窑陶瓷作品有落款的，例如宋代磁州窑枕的“张家造”等，但是作为具体艺人写明姓名的落款，还是自浅绛彩起。浅绛彩之后，景德镇的艺人才在瓷器上写下自己的姓名和



图 6－44　清・程门浅绛彩携琴访友瓷板画

雅号。

浅绛彩的代表艺人，有程门、金品卿、王少维等。

程门（？—1908前卒）又名增培，字松生，号雪笠、笠道人，安徽黟县五都田段村人。有深厚的书画功底，其书画为当时收藏家重视，《黟县四志·人物志》民国十二年刻本说他："幼聪慧，工书善画，作行书随意为之，有不衫不履游行自如之致。画尤精妙绝伦，凡山水、人物、花卉以至虫、鱼、鸟兽兼擅其长，其得力于唐宋元明及国初诸大名家者甚深，故所谓直到古人。咸、同时名噪大江南北，赏鉴家得其片幅零缣什袭藏之，杜工部所谓'贵戚权门得笔迹，始觉屏障生光辉'，传世无疑。"成书于光绪三十四年（1908年）的张鸣珂《寒松阁谈艺录》卷四记载了程门生前所画山水小册"后雪笠辞世，其画册有人出重价购去，亦可谓具大法眼藏矣"。其画瓷器，有如古代画家作画张素面壁那样："尝客景德镇画瓷器，有得一杯一盘者皆球璧视之"（张鸣珂《寒松阁谈艺录》卷四）；曾画过青花："尝以七寸瓶画青花寒松阁图见贻"（同前）。其代表作除了图6-44"浅绛彩携琴访友瓷板画"外，还有"浅绛彩山水瓷瓶"（见彩图63）。其子继之，《黟县四志·人物志》云："子名言，字次笠者，工山水，潇洒出尘；名盈，字小松者，工仕女，风神朕丽。各秉庭训，得其一艺之长，均在江西景德镇以画瓷资生。所画瓷品迄今犹名贵也"；今存"浅绛彩山水花鸟方瓶"（图6-45）为程言的代表作。其中所画山水（见彩图64）能见与程门的直接关系。

金品卿（活跃于1862—1908年）名诰，或称品卿居士，寒峰山人。安徽黟县人，活跃于同治、光绪之间，并供职于景德镇御窑厂。擅长浅绛山水，"浅绛彩茂林修竹图瓷板"（图6-46，光绪三年作，香港关氏藏）为代表作。也善花鸟，宗华喦一派，笔致潇洒，设色清丽。工行草，有董其昌遗风。今主要传世作品有："浅绛山水笔筒"，题款为"仿松年笔意"，癸酉款（同治十二年，1873年），景德镇李奇藏；"青花松竹瓷板"，景德镇王隆夫藏；"浅绛四方帽筒"一对，绘有山水两面、花鸟四面、人物两面，其浅绛梅月纹一面还使用了粉彩洋红（金红），此器画面较多，颇为精彩，景德镇吴滴霖藏；"浅绛牡丹螭耳大瓶"，景德镇陶瓷馆藏；"浅绛伏生传经图瓷盘"，画伏生传经图，为仅见的人物作品，颇

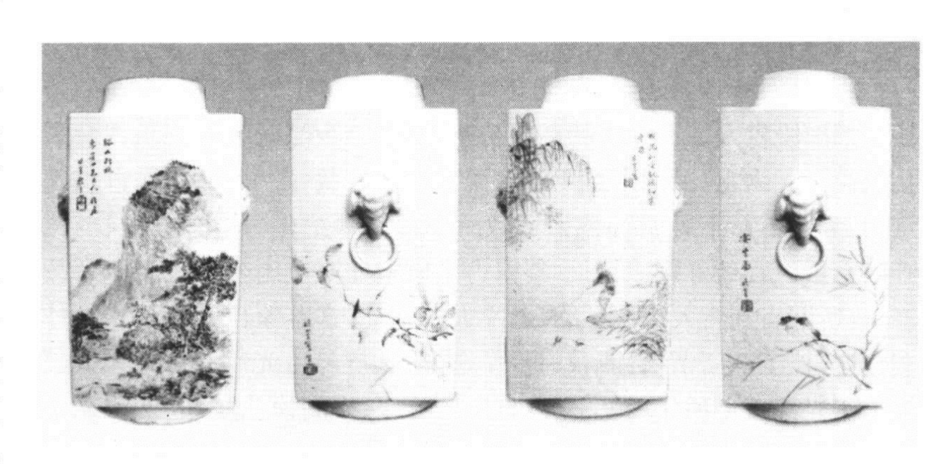


图 6－45　清·程言浅绛彩山水花鸟方瓶　皮志伟藏

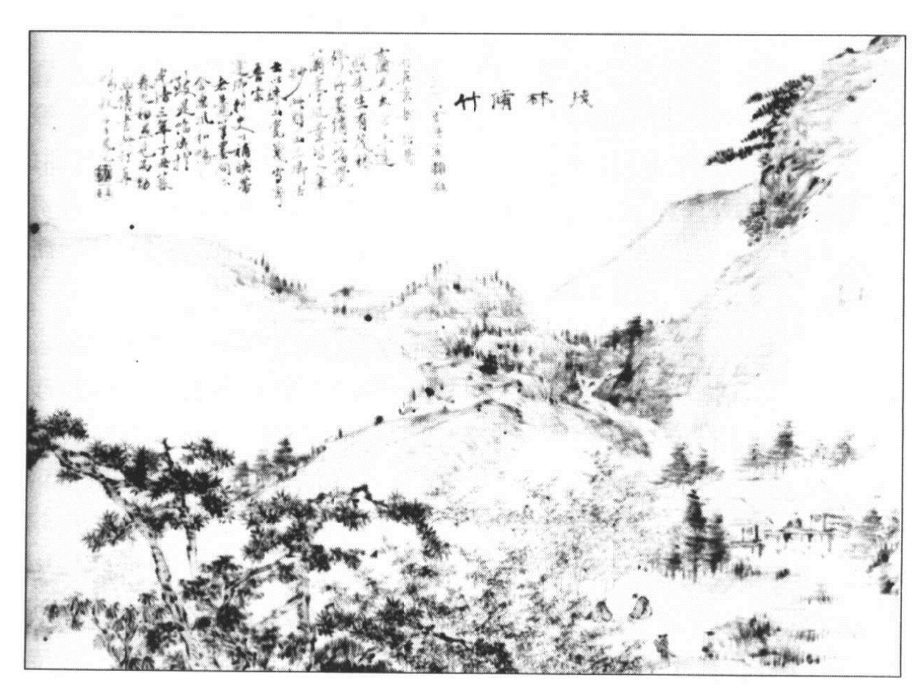


图 6－46　清·金品卿浅绛彩茂林修竹图瓷板　香港关氏藏

具黄慎笔意，景德镇私人藏。另外景德镇陶瓷馆藏有其册页六幅，扇面三幅，其中一扇面有甲申款（光绪十年，1884年）。

王少维（活跃于1862—1908年）名廷佐，安徽泾县人。活跃于同治、光绪之际。曾供职于御窑厂，擅长浅绛彩山水、人物，并擅写真；还以画猴著称。主要传世作品有：自题"乙酉"即光绪十一年"浅绛彩山水瓷板"（图6-47），香港关氏藏；"浅绛彩人物螭耳大瓶"，景德镇陶瓷馆藏；"浅绛彩山水铺首大瓶"一对，景德镇陶瓷馆藏；"浅绛彩写生'李瀛洲课子图'瓷板"、"浅绛彩山水花鸟八方花盆"四只、"浅绛彩山水暖碗"，景德镇李奇藏。

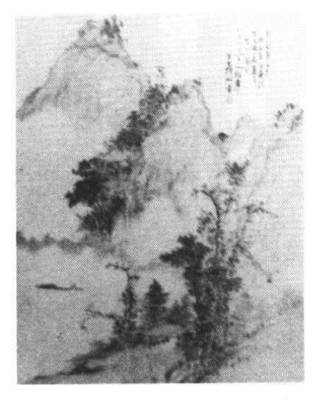


图6-47 清·王少维
浅绛彩山水瓷板
香港关氏藏

由于浅绛彩在工艺上比古彩和粉彩简便，而程门、金品卿、王少维等浅绛彩艺人声誉日隆，故光绪末年至民国初期仿效者蜂起，以致日用瓷、嫁妆瓷上均以浅绛彩为饰。但由于大多数仿效者艺术修养低，不能与上述浅绛彩名手相比，因此浅绛彩虽一时普及，却很快就衰亡，入民国后逐渐失传。1958年景德镇陶瓷馆编纂的《瓷都陶瓷艺术家》一书中的《老当益壮的名画家王大凡》说到：王"早期作浅绛（瓷）画"，香港关氏藏有汪野亭早期浅绛彩山水瓶一只。王、汪均为"珠山八友"之一，是20世纪30年代景德镇著名的绘瓷艺人，他们早期都画过浅绛彩，但以后一直画粉彩并以此著称。可见，浅绛彩在20年代就已经没落了，以至于民国没有以浅绛彩名家的艺人，现今的景德镇也没有一人能画浅绛彩[23]。

注释：

〔1〕陈浏撰：《陶雅》（上卷），《古瓷鉴定指南·初编》，北京燕山出版社，1991年3月。

〔2〕宣德朝可能不止发展了青花红彩，因为宣德作品中有西藏自治区萨迦县萨迦寺藏"大明宣德青花五彩莲池鸳鸯纹图碗"（见《中国美术分类全集·中国陶瓷全集·明》（下），上海人民美术出版社，2000年版，图90），该碗外壁沿饰青花云

龙纹一周，下以《五彩莲池鸳鸯图》作为主体：莲池中两对五彩鸳鸯在戏水，鸳鸯是釉下青花和釉上的红、绿、褐、黄彩结合了画的，其他荷叶绿色、芦苇红色等釉上色一起烘托了五彩莲池气氛。全碗画工精细，色彩绚丽。该碗口沿内侧有一周青花藏文，意为"昼吉祥，夜吉祥，正午吉祥，昼夜吉祥，三宝吉祥"，底书"大明宣德年制"双圈楷书款。据说这样的宣德官窑青花五彩瓷器目前仅见两件（见书后陈直伦撰作品解说）。由于前人研究涉及这一点的很少，笔者对宣德青花五彩的问题也还缺乏探讨，所以姑且延续了一般的看法，此处只说"宣德朝发展了青花红彩"。

〔3〕中国硅酸盐学会编《中国陶瓷史》（文物出版社，1982年9月版）第384页述说嘉、万时期的青花五彩与成化斗彩时，在使用概念方面存在着疑惑。即嘉、万五彩中的釉下青花作为一种蓝色使用，成化斗彩中的釉下青花作为主色使用，在这烧成工艺程序相同而艺术风格不同的差别面前，产生了概念归类的迷茫："这一类成化彩瓷究竟仍称斗彩呢？还是应该称为青花五彩，甚至就称为五彩，是值得进一步讨论的。"对此，拙文《谈成化斗彩和青花五彩》（《景德镇陶瓷》1987年第1期）厘清了概念，认为成化斗彩和青花五彩"两者是同一事物发展的前后两个阶段"，共同的彩绘步骤和烧成工艺，特别是其中共同使用了中国传统低温铅釉釉上彩，应同属于"大明五彩"这个大概念；这个大概念，标明了明代五彩瓷绘艺术的特点。由成化斗彩到青花五彩，则是"大明五彩"发展的进程。这是"大明五彩"概念的初步确立。依笔者目前的研究来看，"大明五彩"的概念，应是从明初的红彩一直到明代中晚期的釉上彩，才趋于完整。另外，该"大明五彩"概念中的明代中晚期的釉上彩，是以前的陶瓷史研究还没有关注的。

〔4〕张福康、张志刚：《我国古代釉上彩的研究》，《硅酸盐学报》，1980年第12期。

〔5〕南京博物院：《南京明故宫出土洪武时期瓷器》，《文物》，1976年第8期。

〔6〕中国硅酸盐学会编：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982年9月版，第381页。

〔7〕耿宝昌主编：《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》（上），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999年9月版，第252—255页。

〔8〕〔9〕孙瀛洲：《成化官窑彩瓷的鉴别》，《文物》，1959年。

〔10〕王莉英主编：《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》，上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999年9月版，第53页。

〔11〕王莉英主编：《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》，上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999年9月版，第9页。

〔12〕王莉英主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第28页。

〔13〕王莉英主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第37页。

〔14〕王莉英主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第25页。

〔15〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》(文物出版社,1982年9月)第423页云:"康熙五彩的一个重大突破是发明了釉上蓝彩和黑彩。"面对明代嘉靖年间就已经使用了釉上黑彩的客观事实,这显然是有错误的论断。

〔16〕〔17〕〔18〕《清代陶瓷大全》,(台湾)艺术家出版社,1986年8月版,第76页、第114页、第74页。

〔19〕江苏美术出版社编:《老古董·陶瓷》,江苏美术出版社,1996年版,第102页。

〔20〕侯世武、刘竹梅:《绵竹木版年画概说》,《中国民间工艺》,1992年,第10—11期。

〔21〕王莉英主编:《故宫博物院藏文物珍品大系·五彩·斗彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年9月版,第120页。

〔22〕故宫博物院编:《故宫博物院藏·清代宫廷绘画》,文物出版社,1995年4月版,第145页。

〔23〕见刘新园《景德镇近代陶人录》中的"清末浅绛派艺人"节,香港艺术馆编:《瓷艺与画艺》,香港艺术馆,1990年版,第57页至第62页。

第七章 适应西方市场的明清瓷绘画

大约从明代中期的正德、嘉靖时期起，中国开始为欧洲生产适应西方市场的瓷器。据T.佛尔克编著的《荷兰东印度公司与瓷器》一书的记载，万历年间我国瓷器就已经按照欧洲的需要进行专门生产，输出的数量很大，例如该书记载了1604年荷兰人袭击葡萄牙船得到中国瓷器约60吨，即是一个巨大的数目[1]。据《中国外销瓷》一书[2]说，荷兰东印度公司作为荷兰市场唯一的供应商，为欧洲人提供日用的中国瓷器，是他们经营的主要目的。因此日用瓷器的咖啡器皿、盘、碟、盌及餐具，都有一定的需求。在1729—1794年的数十年间，商人都被指派买某一类的瓷器，明确地指定数量、价钱及种类。为确保所购瓷器能迎合欧洲人的品味，其订制有范本。不过，画面装饰中有许多是沿袭传统中国风格的(见彩图65、彩图66)。这些瓷器都在景德镇生产，那里有专门从事外销瓷的陶工及画师。同时，商人及船员也经常为亲友特别订制瓷器，这部分瓷器大多有指定的形状及装饰。景德镇的陶工及画师，能够依照客人所提供的图样或者实物，准确地进行摹仿。所以，明清时期的彩瓷绘画，出现了适应欧洲人审美风格的一类。

这些外销瓷，造型方面有欧式餐具的牛油盘、奶油碟、咖啡壶、啤酒杯、生果篮、烛台、盐瓶及芥末瓶等，另外也有生活用具的剃须盌、盘、便壶、唾盂等他器皿，还有荷兰特色的适合他们橱柜或壁炉的摆设品等。1635年，荷兰东印度公司向中国订制欧洲型制的瓷器，从此不断带来木制模型、陶器、瓷器、玻璃器皿、银器、锡器等各种材料的范本，有的附上所需型制的画本图样。欧洲对于中国瓷器的需要量之大，仅在1751年，单荷兰东印度公司运往荷兰的，就达到了约49.5万

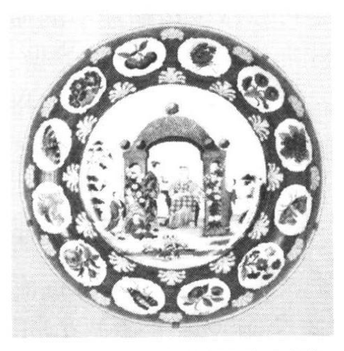
件，其中约 20 万件是盛茶、咖啡及巧克力的器皿。在这么巨大的数字面前，关于外销瓷的绘画是一个不能忽视的专门领域。

这些外销瓷绘画，可以分为欧洲的、欧洲与中国结合的两类风格。


图 7－1　清・钓鱼图盘
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

欧洲风格的，如作于 1735 至 1740 年的"钓鱼图盘"（图 7－1），直径 23.5 厘米。该盘周遍饰以墨彩、金彩及各色釉上彩图案，在下凹的盘心主体画面中，以一点透视的处理模式表现了一欧洲男子垂钓的情景。这样的画面，显然来自于欧洲人的提供。据介绍，纹饰摹自荷兰版刻画家德・钟治的版画；而中心画图则沿袭亚伯拉罕・技鲁马提(1564—1651 年)的素描。其树木、房台和背景小塔等颇忠实于原稿。而口沿装饰中的四个开光画面内的山水纹饰，则颇有中国山水画的意味，虽有欧洲化的迹象，却有中西结合的感觉。这类纹样的装饰、设色、画法有不少变化的版本。该盘画面，是最早期的版本之一。

"花亭人物图大碟"（图 7－2）是 1740 年的作品。直径 50.5 厘米。此碟饰以青花及金彩图案，所描绘的是由科尼利厄斯・普龙克设计的《花亭人物图》。这是普龙克专门为荷兰东印度公司设计的纹样。普龙克曾专为荷兰东印度公司设计过好几款纹样，这是第四款；前三款已经难考。该款于 1737 年画完，1739 年送抵中国，景德镇瓷工分别制作了青花和釉上彩的餐具和茶具，在 1740 年运往荷兰。这件大碟属于餐具配件之一，体积之大，现今已经十分稀罕。当时运往荷兰的餐具，饰以青花和珐琅彩的各 3 套，合共 371 件，但传世品中饰以青花的罕见。饰以这种纹样的茶具，青花和珐琅彩各 9 套，


图 7－2　清・花亭人物图碟
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

但目前还没有发现传世器皿。这个纹样的原稿虽然没有流传下来，但有一传世的普龙克约在1730年画的水彩画，题材是哈勒姆一所公园内的茶馆，外形与花亭纹样相类，可能他采用了这画作为瓷器装饰。

"西风之神掳走花神图盘"（图7－3），约作于1750年。直径23厘米。饰以矾红彩、墨彩、金彩及褐彩图案，描绘西风之神哲菲瓦掳走花神芳娜。在上方飞翔的是手持爱情火炬的爱神。这种纹饰比较少见，也有配以其他边饰的样式。这件作品的西方版画效果之逼真，说明了景德镇的瓷器画工的摹仿水平。据说其方法，是先在图样上沿着线条刺上小孔，然后把图样放在瓷器的表面，利用炭粉在图样上磨擦，炭粉经过针孔就在瓷器的表面留下一个粗糙的轮廓，其后才绘上细致的部分[3]。像这样完全忠实于西方版画原作的彩绘，乃自1720年起，画工利用墨绘法来摹仿西方线刻及版画的细黑线。最初，这类瓷器只在景德镇生产，但由于对复制的准确性有十分严格的要求，加上订烧的数量大增，而订制者与画工的联络不够紧密，所以附加纹饰的部分就转移到广州处理。在那里，订制者直接监督熟练的画工，在景德镇的素净瓷器上准确地绘画欧洲人所需要的纹饰。这样做，除了可以减少运输途中的损失和提早交货外，瓷器彩绘可以完全遵从欧洲人的审美要求去做。1740至1745年间，这样的安排成为订烧瓷器的标准程序。但是广州只有低温窑操作，青花的仍然在景德镇绘制。这使1740年以后的订烧瓷差不多都以彩瓷为主，青花瓷器则较为少见。


图7－3　清·西风之神掳走花神图盘
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

这些彩瓷所画的题材，有不少是神话、宗教的。图7－3就是神话题材的体现。之所以大受欢迎，除了由于希腊及古罗马神话的源远流长因素外，借这些古典文学中的女神和仙女来绘画表现半裸美女，正好是一个适当的借口。虽然带点色情味道，但作为欧洲一般社交上的礼品，甚受欢迎。这个风尚约在1735年骤然流行，并在18世纪中叶

大行其道。这类神话故事多绘在茶具、碟及盘上，却不见绘于其他餐具，因此估计这类瓷器大多作装饰之用，只有小部分是实用的器具。

宗教方面，描绘圣经故事的内容在订烧瓷中比比皆是，题材大部分来自新约中的故事。其中有明显利用中国传统画法来画基督教题材的例子，如 1946 年韦拉格・德纳耶遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆的一个直径 27.5 厘米的盘子，描绘基督在约旦河受洗，盘边装饰了铁红彩及金彩图案，图案表现了花、鸟、小天使组成的纹样。虽然主图源自圣经或其他基督教著作的版画插图，但中国画工则在左上方加绘了石块和花卉[4]。又 1915 年戈尔德夏尔克遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆的一盘，该盘制作于 1745 至 1750 年，直径 22.5 厘米，描绘了耶稣受难的情景[5]。这种题材流行的时间较长，直到 1778 年，荷兰东印度公司仍把一件耶稣受难的瓷碟送往中国作为定制样本。这类瓷器一般运往基督教的国家而大致应用于宗教场合；或者只是作为装饰用途，总之时时营造宗教信仰的浓郁氛围。以往这类订烧瓷，尤其是那些黑彩瓷，被称为“耶稣会瓷”。这类瓷器与当时北京及澳门的耶稣会及其传教活动可能联系不大，因为在文献上缺乏证据。很明显，这类宗教题材的订烧瓷主要有商业价值，行销欧洲时往往能赚取颇高的利润。

另外，还有情爱题材。如“欧籍夫妇与狗儿漫步图碟”（图 7 - 4），作于 1725 至 1730 年，1911 年由弗美尔协遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆。碟边饰以青花、铁红彩、金彩及釉上珐琅彩的花卉吉祥图案，主图描绘一对欧籍夫妇与狗儿漫步于中国式庭园中的情景。关于这类画面，西方传统称之为“杜云总督伉俪”，主题为 1729 至 1732 年在耶加达任职的荷兰总督狄德历・杜云夫妇。这种题材的另外所画，有绅士携同女伴出席舞会的，有男子用金钱去买笑的，有正在洗足女子近乎赤裸的等等。



图 7 - 4　清・欧籍夫妇与狗儿漫步图碟
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

其在欧洲非常受欢迎，因为适应了市场上不同阶层的需要。一套饰以小爱神的茶具大多是送给庆祝结婚周年纪念夫妇的礼物，一套饰以婚姻寓言的盘可能是新人的直系亲属的订制物，而一套在器皿底部饰以下半身裸露村女的茶杯和托碟则在其它场合使用，或作为一种欣赏品，摆放在荷兰传统的具有两扇玻璃门及抽屉的瓷器柜中，或陈列在壁架或壁炉架上，与当时著名的法国室内设计师丹尼·马诺（约1661—1752年）所营造的中国情调的室内设计相近。

在外销瓷中，中国的瓷器画工还画德国风格纹样的彩瓷装饰。这种德国风格的纹样，是1708年任职于德累斯顿奥古斯大帝皇廷的约翰·弗烈特利殊·波格，利用当地含有高岭土成分的瓷土进行实验，于1710年成功地设立了能大量生产坚硬白瓷的迈斯森瓷器作坊，而创造的一种彩瓷风格。数年之间，迈斯森瓷器为了与中国瓷器竞争，采用了由贺努特设计的“中国风格”纹样，后来更出现以港口和市场为题材的欧洲风格纹样，引起了欧洲人的注意。喜欢新鲜、搜求昂贵皇室瓷器的富有人家开始将目标由中国瓷器转移到德国瓷器上，因此确立了迈斯森瓷器的新风尚和社会地位。随之而来的，是出现了较便宜的迈斯森瓷器仿品的新市场。但是在中国仿制的迈斯森瓷器，在欧洲作为“真品”出售，使销售者获得可观利润。饰以贺努特设计的“中国风格”纹样的八角盘，是极为稀有和令人深感兴趣的瓷器之一。“仿迈斯森瓷器装饰托盘”（图7-5），便是当时这种情况的反映。此托盘是用来承托茶壶或奶壶的，上饰铁红彩、金彩、绿彩图案。中间图案开光了两个正反相对的画面，各绘“中国风格”的人物，一端坐椅子中，一吸烟、烹茶。这款式明显仿照德国迈斯森瓷器的贺努特设计的“中国风格”纹样。因此这件少有的器物是一个反映了当时东西方文化交流的典型例子：德国迈斯森瓷器画了他们理解的“中国风格”的题材，而这纹样却又成为了订烧中



图7-5 清·仿迈斯森瓷器装饰托盘
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

国瓷的稿本。

在欧洲人订制的彩瓷中，有一类纹章瓷器很特别。在布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆藏品中，约有60件饰以各种纹章的中国瓷器引人注目。纹章是欧洲或城市、或家族、或公司的一种图案标志。17世纪晚期，荷兰东印度公司仿效葡萄牙人在1580至1620年的做法，订制饰以公司职员、商人及贵族纹章的套装盘和碟子，数量日益增加。希望参与这种风尚，但地位较低、又没有特定纹章的富贵人家便开始创制其特别的纹章。最初景德镇只制作青花纹章瓷器，但18世纪上半叶珐琅彩纹章开始出现后，那种饰以黑彩或珐琅彩纹章的套装餐具或茶具更加引人注目，青花瓷品种逐渐衰落。因为那些纹章都是以珐琅彩描绘并有加金、银彩的，烧成温度低，可以不一定在景德镇完成。根据纹章上城市、省郡或国家名称间的串错、纹章与名称互不相符、描画较拙劣等情况，研究者还没有确定究竟是在哪里烧制的，如果是在广州彩绘完成，因有欧人严格监督，不会在名称上出那么多错误；如果是在景德镇完成，绘画不会那么拙劣；那么有一种可能就是在雅加达的中国绘瓷师画的，因为低温窑炉容易烧成，而雅加达的中国人不少，与广州商人联系紧密，容易购得彩料。但这最后一种最有可能的说法目前尚缺乏文献资料的证实[6]。

欧洲与中国结合的风格，往往是在欧洲式的感觉中渗透了中国审美的情趣。



图7－6　清·劝酒图剃须盌
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

如作于1725至1735年、椭圆形而直径分别是25厘米、31.2厘米的“劝酒图剃须盌”(图7－6)表现，就是一例。该盌于1897年由卡普龙遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆。剃须盌是剃须用的，底部有两个孔可穿绳子，使用时以便挂在颈项上。在中国外销瓷中，剃须盌并不多见，而椭圆形的比圆形的更稀罕。该盌的边饰是满密的釉上彩图案，盌心则是中国传统题材的画面《花下饮酒图》：春日花开之时，两位学士在花下铺毡劝饮，侍童

在旁伺候，于左方梅树侧正准备来倒酒，全图气氛暖融融、乐融融，人物活动从内容、动态到所画的笔致等都富于中国的情趣。然而全图色彩处理的鲜艳、响亮，却富于欧洲的意味。

作于1725至1735年、高22.5厘米的"幽闺仕女图奶壶"（图7-7），也是一件同类感觉的作品。该壶1946年由韦拉格·德纳耶遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆。壶身分段饰以釉上彩欧式图案，特别在壶腹部分描绘了中国味的仕女图但被欧洲人称之为"修长的伊莉莎"幽闺图。其实此图的景色与仕女是地道的中国的表现：在莲花茁长的河岸之侧，明清建筑局部的干栏后是典型的中国摆设的室内，广式方桌、桌上有古装书、桌旁有鼓式坐凳，加上室外的假山石和室外室内临界的雕栏以及凭栏而望的仕女，营造了那种人与自然和谐的中国典型环境。加之画法的勾线填色是传统古彩式，更富于中国味。不过由于盖、颈等部分的边饰纹样色彩及其奶壶造型的欧式风格，使之充满异国情趣罢了。该造型是仿自欧洲银器或瓷器，壶盖与壶把部分的镶银是在19世纪时所加。此壶可能是为荷兰市场烧制的。



图7-7 清·幽闺仕女图奶壶
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏



图7-8 清·青花人物图注子
布鲁塞尔皇家历史博物馆藏

而约作于 1680 年、高 15.6 厘米的“青花人物图注子”(图 7－8)，则以另一种趣味体现了中国与欧洲风格的融合。该注子是在 1915 年由戈尔德夏尔克遗赠给布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆的。其特有的趣味表现在:地道中国传统的娴熟的青花勾线和分水用笔,刻画了头发卷曲、浓密胸毛的裸体的坐在花丛中手持镰刀的西方男性形象。这样的画面在中国传统青花瓷中至少有两点是非常新鲜的:一是注子腹部所画的西方裸体男性人物,从前没有过;二是如此举着镰刀的动态,从未表现过。看来,这是明末清初景德镇工匠根据欧洲有关图式专门表现的。而用笔的简练生动,体现了康熙时期高度的青花绘画水平。而将此表现在欧式器皿上,并且该画面处在上下都是欧式图案装饰带之间,更突出了中西结合的感觉。

销往欧洲的彩瓷之所以有浓郁的中国陶瓷画意,是因为作为贸易大公司的荷兰东印度公司只是把中国瓷器当作附带的生意做,一定程度上跟没有倾注全力有关。因为瓷器在荷兰东印度公司贸易中的比例,如有关专门研究云:“瓷器只占了回航货轮中的小部分,平均不超过百分之五。瓷器往往被放置舱底,为珍贵的茶叶作护垫”。所以,荷兰东印度公司并不把瓷器作为主要贸易货品。而且由于订烧瓷器需要更多的时间、人力和金钱,所以大公司每年采购瓷器时,根本没有时间及机会去检查每件瓷器的纹饰。客观上造成了让景德镇的画工在欧洲纹样中,发挥他们自己所熟悉的题材与画法。于是荷兰东印度公司经营的中国外销瓷器,包括欧洲型制的瓷器,都不免带有饰以中国风格的人物、山水和花鸟,而产生了欧洲瓷器的形制、纹样与中国彩绘相结合的画风。

注释:

〔1〕中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982 年 9 月版,第 410 页。

〔2〕《中国外销瓷》一书,为 1989 年 11 月 30 日至 1990 年 2 月 27 日在香港举办的“布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆藏品展”而出版,出版者为“香港艺术馆分馆茶具文物馆”。

〔3〕《中国外销瓷》,第108页。

〔4〕《中国外销瓷》,第163页。

〔5〕《中国外销瓷》,第239页。

〔6〕《中国外销瓷》,第39页。

第八章　近现代景德镇的瓷画

民国以来，景德镇的陶瓷绘画继续跟随着中国绘画成就的不断取得而产生新的发展动向。在文人画氛围和西方绘画影响中国绘画的形势中，所兴起的"海上画派"灵气清新的任伯年绘画一时影响天下，这与深厚的传统绘画特别是清代以来的传统绘画如"四王"山水、恽南田没骨花卉画、"扬州八怪"中的黄慎、金农绘画、钱慧安仕女画等等一起，潜移默化地促进了景德镇新粉彩的产生。而吴昌硕、齐白石的大写意花鸟画成就，促进了青花表现探索新技法。更有过去历史所无者，是现代绘画大师如林风眠等直接来到景德镇作瓷画，而使多少年来一直是匠人制作的领域，出现了大艺术家亲自创作瓷画的新气象。

一、"珠山八友"与新粉彩

民国初年，一些有志于陶瓷绘画的外地人聚集在景德镇，如曾在杭州以绘制团扇折扇为业并小有名气的汪晓棠、鄱阳著名画家潘匋宇、四川石刻名手周小松、以捏面人著称的新建县人王琦等，致力于瓷画。其中的汪晓棠(1885—1924 年)、潘匋宇(约 1887—1926 年)，书法与绘画修养决不亚于稍早于他们的浅绛彩著名画手。不过，也许他们认为浅绛彩已经具有一定高度，要超越前辈得从另一品种入手，所以没有选择浅绛彩，而选择了粉彩去发展。当他们用不多的时间掌握了粉彩的工艺技术后，宋元以来的许多工笔或兼工带写的绘画经他们略加增减，就成功地出现在瓷质材料上了。这在当时的传统粉彩艺人看来是不能望其项背的。所谓"新粉彩"，是画面相对出新于传统粉彩，色彩比浅绛画更为丰富华丽。这样的新作品很快获得富裕市民的欣赏，从而有了比浅绛彩更为广阔的商业市场。而且在他们闻名遐迩之

际，其作品也为高官所青睐。如曾任“中华帝国”陶务署监督的郭葆昌聘请汪晓棠彩绘“洪宪瓷”[1]，军阀曹锟曾出重金请潘匋宇彩画文具。随即，在浮梁县长徐仲亭、知事何心澄倡建的“瓷业美术研究社”中汪晓棠担任副社长，当时景德镇已有相当声誉的王大凡向他执弟子礼；而日后“珠山八友”中的汪野亭、程意亭、刘雨岑等，又均出自潘匋宇门下。潘的画瓷水平，民国《鄱阳县志·人物志》有“逼视之以为真，技之神者有如是哉”之评，还记其“曾参加美国芝加哥、费城博览会，获优奖，均能为祖国载得荣誉以归”；作品受人欢迎的程度，记云“人争取之而不可得。平津沪瓷商，有先付定金，约至一二年后再来取件者。其业日繁”。遗憾的是，汪、潘二人享年不到四十而卒。他们是“珠山八友”的先导，还与王琦、周小松一起，是景德镇现代粉彩的奠基人。

汪、潘二人分别于 1924 年、1926 年去世后，“珠山八友”继续发展新粉彩。1928 年，瓷板画大为销行，王琦为接受订货同时研讨画艺，邀请几位志同道合的艺人组成了“月圆会”(取月圆人寿年丰之意)。因为其时客商订货要求是：一套瓷板为八个不同画面，由各有专长的艺人执笔彩绘；这样“月圆会”每月聚会一次。于是，人们就把围绕在王琦周围的几位配画者称之为“珠山八友”或“八大名家”。而究竟是哪八人，有两种说法[2]：一是“八友”中最年轻的艺人刘雨岑回忆，曾参加月圆会并经常在一起配画的艺人是：王琦、王大凡、程意亭、汪野亭、邓碧珊、刘雨岑、徐仲南、田鹤仙。二是王大凡说，最早聚会的是王琦、王大凡、邓碧珊、汪野亭、刘雨岑、程意亭、何许人、毕伯涛八位，其时无徐仲南和田鹤仙。不过，两种不一致的说法并不妨碍“八友”都是各有专长和影响的本质关系，所以完全可以将这十人都列入“珠山八友”进行整体探讨。他们所画，虽然从题材到画法各不相同，然而整体风格还是在基本追求工整、色彩丰富、并在多参考近代名家绘画方面具有一致性。

王琦(1884—1937 年)号碧珍，别号陶迷道人，斋名陶陶斋，江西新建县人。17 岁时来镇，以捏面人为生，后学画瓷板像，并以钱慧安仕女画为蓝本彩绘瓷器，由于有较好的造型能力，肖像画深受欢迎。民国八年(1919)向焯在《景德镇陶业纪事》下篇第三章中曾盛称王

琦、朱受之画像。1916年浮梁县知事程安曾题“神乎技矣”之匾额悬挂于王琦画室。1916年后曾与王大凡前往上海得见名家原作，眼界大开，尤膺服于“扬州八怪”之一的黄慎人物画，遂改变作风，在瓷器上专作写意人物和较长的草书题记。如王琦“新粉彩木兰从军瓷板”（图8-1）便是结合了钱慧安与黄慎两位人物画家的作品。其中黄慎画风占主导地位，画树及题款显然是黄慎笔意，人物勾线的断续感，也显然有变革钱慧安的倾向。而面部、手部所衬明暗，显然受到西洋画法的影响。一时景德镇艺人对王琦派的瓷上人物有“西法头子”之称。1922年“瓷业美术研究社”成立，王与汪晓棠一道被选为副社长（社长为吴霭生[3]），王琦是“八友”中成就最高、影响最大的艺人。人物画传世品有：“新粉彩布袋和尚瓷板”、“新粉彩达摩像瓷板”、“新粉彩无量寿佛瓷板”、“新粉彩迦叶尊者瓷板”，这些有关佛教题材的绘画，画面没有什么题字，比较注重西法光影效果的描画；“新粉彩洛神图瓷板”、“新粉彩巫山神女图瓷板”、“新粉彩嫦娥瓷板”、“新粉彩东海麻姑瓷板”，这些仕女的神话题材，画面也没有什么题字，出入于钱慧安仕女画风格；“新粉彩高士赏梅图瓷瓶”、“新粉彩钟馗濯足图瓷瓶”、“新粉彩钟馗瓷板”两件、“新粉彩渔妇孤舟瓷板”、“新粉彩春夜宴桃李园瓷板”、“新粉彩钓叟图瓷板”、“新粉彩钓叟图瓷瓶”、“新粉彩童子罗汉瓷板”等，有大段黄慎风格的题字，绘画用线亦追求黄慎笔线的意趣。



图8-1　王琦·新粉彩木兰从军瓷板

王大凡（1888—1961年）名堃，号希平居士，又号黟山樵子，斋名希平草庐，安徽黟县人。“珠山八友”之一。少年时到景德镇学绘古彩人物，后专攻粉彩。曾拜汪晓棠为师。粉彩仕女受汪氏影响较

大。晚岁得海上画家马涛《画中诗》册而遂受马氏影响。与吸收黄慎写意笔调的王琦风格相比，大凡较为工整。由于大凡高寿，对景德镇粉彩人物画影响至巨。在画法上，他创造了一种称之为“落地彩”的画法。1939年开始，王大凡彩画人物不用玻璃白打底，而直接将色料平涂于瓷胎再罩雪白、水绿之类烧成。这种不在白地上渲染的方法，景德镇谓之“落地彩”。流传作品有：“新粉彩采菊图瓷板”，人物勾线有王琦影响；“新粉彩东坡游承天寺瓷板”，人物勾线似乎见任伯年影响；“新粉彩人物故事图瓶”、“新粉彩仕女下棋图印泥盒”、“新粉彩人物瓷板”，乃细笔铁线描勾线而工整。

何许人（1882—1940年）字德达，又名处，乳名花子（乞丐也，取其贱而命长）。后王琦建议改“花子”为“华滋”。又用陶潜《五柳先生传》“先生不知何许人也”句更名“何许人”。“珠山八友”之一。安徽南陵人。少时到景德镇学绘青花，后改学粉彩。曾在民国初年应詹元广、詹元斌兄弟之聘，赴北京彩仿古瓷，得见故宫所藏历代名瓷名画，技法遂大进。何氏善微书，能于径寸印泥盒上书《出师表》、《赤壁赋》。专攻粉彩雪景，用笔潇洒，所作“寒江独钓”意境寂寥空阔；又作“梁园飞雪”雪拥丹阁而雍容华贵。“新粉彩雪旅图瓷瓶”（图8-2）为代表作之一。该图既以粉彩特有的语言画出了漫天皆白的雪天意境，又于骑驴人物画出了拥雪不前的趣味。何氏中年以后，常往来于景德镇和九江之间，并于九江开店，其彩瓷自画自销。今传世作品不多。

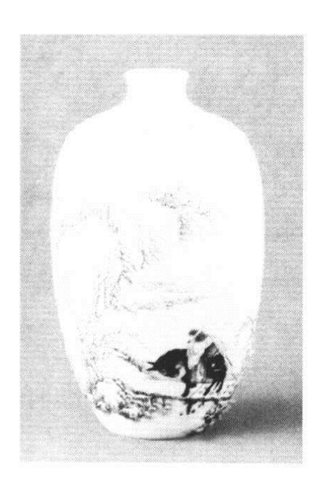


图8-2 何许人·新粉彩雪旅图瓷瓶

徐仲南（1872—1952年）名陔，字仲南，号竹里老人，斋名栖碧山馆，江西南昌人。“珠山八友”之一。少时入南昌某瓷店当学徒，1918年受江西省瓷业公司之聘至景德镇管理瓷业美术，并结识了王琦等人。擅长松竹，并兼绘山水，传世品以松竹为多。其中“新粉彩

吟风弄月图瓷板”，画一丛细细的秀竹劲挺，细笔勾竹竿几乎一笔直上，细笔撇竹叶疏密有致，竹叶后面、画面上方的一轮圆月，为画面顿增清凉感觉。其笔致和意境，有金农画的趣味。另外也偶见画草虫的作品如“新粉彩柳叶鸣蝉图印泥盒”。

邓碧珊（1874—1930 年）字辟寰，号铁肩子，江西余干县人，为清末秀才。“珠山八友”之一。擅长粉彩鱼藻，其技法受日本绘画影响。“新粉彩游鱼图瓷板”局部（图 8－3），所画水草的不同于一般，即见日本画法的影响。邓由于有文化，又在书法方面有一定修养，来镇之后颇受绘瓷艺人尊敬。当年王琦人物画虽名重当时，但因幼年失学，也曾执弟子礼向邓学习书法。据说邓是景德镇最早用九宫格画瓷像的，王琦早期瓷像亦由邓传授。

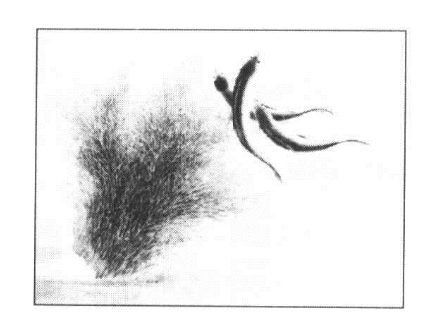


图 8－3　邓碧珊・新粉彩游鱼图瓷板（局部）

田鹤仙（1894—1952 年）原名田世青，后改为田青，字鹤仙，号荒园老梅，斋名古石，浙江绍兴人。“珠山八友”之一。少时寄居江西抚州岳父家，民国初年曾任职于景德镇税务局，后任江西省瓷业公司夜校教员，再改行学绘瓷器。先画山水，后专攻梅花，传世作品以梅花为多。

程意亭（1895—1948 年）又名甫，字体孚，别号翥山声樵子，斋名佩古，江西乐平县人。“珠山八友”之一。1911 年入鄱阳江西窑业学堂图画科，从张晓耕画山水花鸟，后至上海，拜海上浙派画家程瑶笙（璋）为师画花鸟，技法遂大进。曾在九江普芳居瓷店绘瓷，1920 年来镇开业，1940 年前后为浮梁陶瓷职业学校教员。抗战期间返回乐平靠卖画度日，享年仅 51 岁。程病逝后，人们在其卧室内发现了大量的白瓷板与宣纸画稿，同行惜其享年不久，壮志未酬。但程氏一生勤奋，遗留作品仍很丰富。“新粉彩翠荷双鹭图瓷板”（图 8－4）为其代表作。该作品秋荷鹭鸶，清气可人。画荷叶综合了清初恽南

田、晚清民国任伯年画法，在色彩没骨之中加以黑线勾筋，既有初秋荷叶那种色彩变化之美，又有骨线与之对比而醒目。荷花之滋润，鹭鸶掩映其后，增添了无穷的意趣。表现残荷，是程意亭经常性的

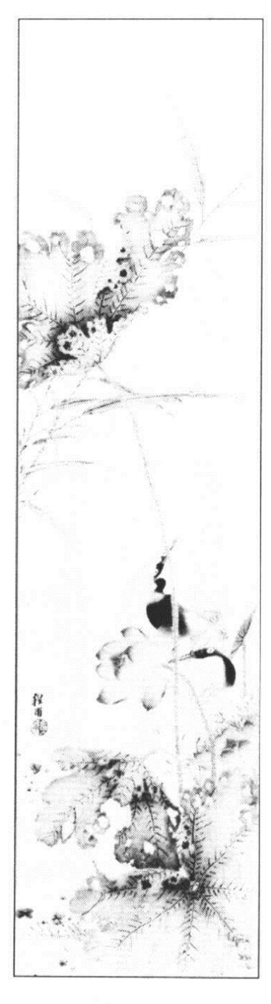


图 8－4　程意亭·新粉彩翠荷双鹭图瓷板

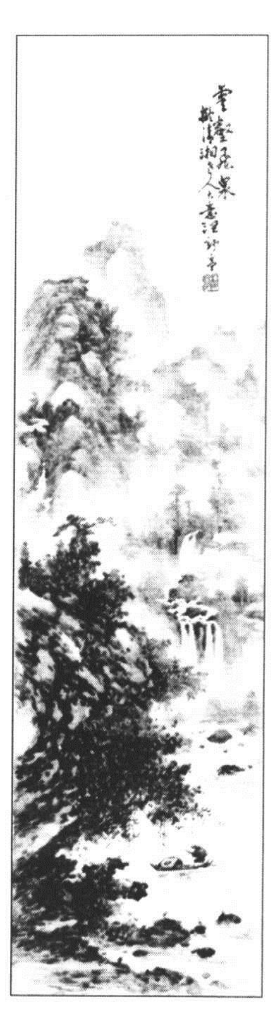


图 8－5　汪野亭·新粉彩云壑飞泉图瓷板

题材，如“新粉彩翠荷图瓷板”、“新粉彩香远益清图瓷板”、“新粉彩荷塘水鸟瓷板”等，都是残荷题材的一再表现。不过，以图 8－4“新

粉彩翠荷双鹭图瓷板”最见高雅。此外,“新粉彩菊鸟图瓷板”也是理想之作,在清疏的构图中,见郁郁黄菊,霜红秋叶,青石紫花,淡墨疏枝。既见色彩对比的艳丽,又见审美境界的清朗。

汪野亭(1884—1942 年)名平,号元监,又号传芳居士,江西乐平县人。“珠山八友”之一。1906 年就读于江西省立窑业学堂(校址在鄱阳),先从张晓耕、潘匋宇学绘花鸟,后改学山水。早期作品多受程门一派的浅绛法影响,后用纯钴绘山水,以大绿、水绿或雪白罩填,是为粉彩青绿山水。构图多仿清初“四王”,笔法劲健苍浑,色泽绚丽。“新粉彩云壑飞泉图瓷板”(图 8-5)是其代表作。同样风格的作品有“新粉彩登高图瓷板”、“新粉彩溪山烟雨图瓷板”、“新粉彩青绿山水图瓷板”等。

毕伯涛(1885—1961 年)名达,别号黄山樵子,祖籍歙县,寄居鄱阳,为清末秀才。“珠山八友”之一。早年曾师鄱阳画家张云山,后旅居景德镇专攻粉彩,擅长翎毛花卉。

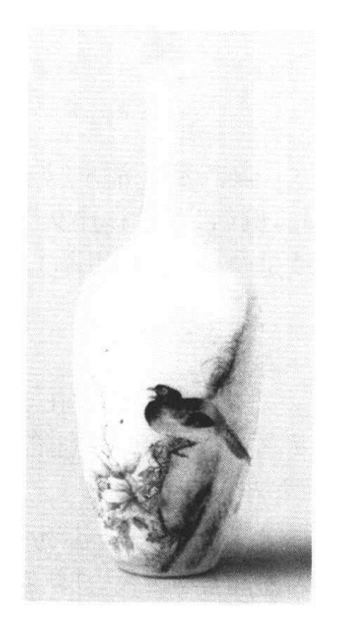


图 8-6 刘雨岑·新粉彩花鸟图瓷瓶

刘雨岑(1904—1969 年)原名玉成,后改雨岑,又改雨城,斋名觉庵,别号澹湖渔,60 岁以后号巧翁。“珠山八友”之一。安徽太平人,寄居鄱阳。15 岁时就读于饶川江西省立第二乙种工业学校饰瓷科。为潘匋宇的弟子。1922 年来景德镇彩瓷,擅长花鸟。并创水点桃花技法。以往的粉彩艺人在瓷上画花头,都以玻璃白打底,然后慢慢用洋红之类染出浓淡;刘则不用洗染法,仅用含料的水笔点出而花头活泼自然。该技法对于景德镇粉彩有很大影响。晚年因多见任伯年、新罗山人原作而技法大进,作品形象生动,设色清新。传世物以“新粉彩花鸟图瓷瓶”(图 8-6)为代表,另外传世作品有“新粉彩鸟石图瓷板”、“新粉彩以介眉寿图瓷

板”、“新粉彩雄鸡图瓷板”、“新粉彩春鸟图瓷板”、“新粉彩白头翁图瓷板”、“新粉彩松蝉方瓷瓶”、“新粉彩花蝶图瓷瓶”、“新粉彩白头翁图瓷板”等。[4]



图 8－7 佚名・新粉彩仕女图盘
皮志伟藏

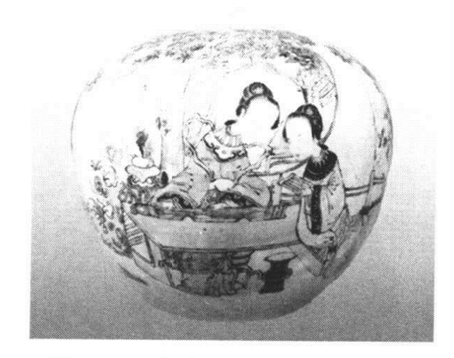


图 8－8 佚名・新粉彩仕女图罐
皮志伟藏

新粉彩在清末以来较有影响，“珠山八友”之外也很有一些好作品，例如“新粉彩仕女图盘”(图 8－7)、“新粉彩仕女图罐”(图 8－8)，就是绘画功力、陶瓷工艺俱佳的代表。

二、王步青花

王步所画的青花，由于能以画瓷的深厚功力去理解文人大写意花鸟画的笔墨，得到笔意简练、水色莹澈的艺术效果，而在景德镇有“青花大王”之称。

王步(1896—1968 年)字仁元，号竹溪道人，晚年又号陶青老人，斋名愿闻吾过之斋，江西省丰城县长湖竹溪村人。故所作青花，常在底款部位书写“竹溪”或“长湖”。9 岁去景德镇学绘青花，青少年时代彩绘非常工细的鸟食罐，以后入吴霭生创办的合兴瓷庄仿制康熙青花瓷，20 年代起受王绮等人的影响开始练习中国画，并以兼工带写意思作青花的山水、人物、花鸟画。青花之外，抗战期间曾画过粉彩。由于基本上尽毕生智慧致力于青花瓷绘画，所以在这方面的成就最为突出。

具体说来，王步青花在用笔、分水两个关键的步骤上体现了对

文人大写意花鸟画的理解。近现代的文人大写意花鸟画，由于是从明代徐渭、明末清初八大山人和石涛、清代李复堂、晚清蒲华、吴昌硕等一路用笔、用水的积淀中走来，所以除了骨法用笔的传统要求外，在明净用水的墨分五色之中达到浑厚滋润的感觉，是审美的共识。王步为了达到这种笔墨的审美境界，第一是把握了传统青花用笔的双勾法，“如折钗股”、“如锥划沙”地画出柔中带刚、畅而不滑、浑圆苍劲的线条。第二是发扬了传统青花的分水划线法，即先分水出形象，后用工具划出白线，从而往往能在大块深水叶子形象的呆板之中产生青白对比、虚实相生的效果。这方法在明末民间青花上常用，但清代以来几乎无人使用。第三是创造性地发展了先分水、后勾线的没骨法，把握这方法，能达到既料水莹润，又笔线清爽的效果。运用这勾线三法，他的青花能自如地处理青翠潇洒的藤蔓，料水浑融的老干虬枝，更能栩栩如生表现迎风飞舞的春燕、衔寒独秀的梅花、生动活泼的游鱼、喃喃对语的八哥、娇艳欲滴的夏荷、霜华烂漫的秋菊、青嫩鲜美的萝卜白菜。



图8－9　王步·青花鲶鱼图瓷板　景德镇陶瓷馆藏

接着，王步在分水上臻于此境。因为青花分水犹如水墨画的用水，“料分五色”的头浓、二浓、正浓、正淡、影淡正对应了中国画的“墨分五彩”，而水墨的浑厚滋润对应了青花料水的淋漓莹润，所以分水——以不触及坯体的鸡头笔笔锋牵引着料水在坯面运动，是达到文人水墨大写意效果的至关重要一法，王步熟练于此法。据熟悉王步的研究者称，他运用蘸料水的鸡头笔，“利用料水积层的厚薄以及托拿坯体的左手侧坯和右手提笔收水相照应的技巧来表现。他常常饱蘸料水，以下流成线的涌水在坯上制作，因

水多而涌，坯体吸干稍缓，料水粗粒下沉，细粒上浮，烧成后色漂润，明净莹澈，水色尤为鲜亮，苍翠隽秀，淋漓甜畅。为了更好地表现水色的浓淡层次，常采用蘸浓水后，笔尖蘸些清水落笔分水，在最浓处收水的方法，从而产生了很自然的由淡到深的明暗效果。这种方法是在青花分水传统的基础上提高的，增强了水色的表现力”[5]。在分水的基础上，王步还创造了“淌水法”，当对付大面积的分水时，勺舀水倒在坯上，按胸中画意随手转动坯体，让料水自然流淌到物象的适当部位，而后依据料水流动的势向，因势利导构思处理，往往获得意外的艺术效果。王步作品中的大块荷叶或葡萄叶等，常运用淌水法获得像泼墨韵味一样的效果。不过这种方法难度大，一般画工较难办到，而王步却能得心应手而无不臻妙。

王步笔意清华、料水莹澈、浑厚滋润的作品，见景德镇陶瓷馆藏“青花鲶鱼图瓷板画”（图 8－9）、李会中先生藏“青花清赏四方瓶”（图 8－10）。像这样的画鲶鱼，其主要的鱼身就是靠掌握料水的流淌，在速度的快慢之中熟练把握其面积的大小、多少，以及回收余料等的技法，所达到的理想效果；这效果使鲶鱼具有深浅变化的形体和光滑柔软的质感。而图 8－10 的“青花清赏四方瓶”（该瓶完整的四面图见彩图 67）则以跌宕起伏的灵活勾线与分水相结合的手法达到了生动的艺术效果。景德镇的研究者认为“这种绝妙的技能在历史上的能工巧匠中也难得找到一二”[6]。因为过去的画鲶鱼等的表现，运用的方法基本上都是勾勒点搨的中国画技法，根据坯胎与青花的材质特点这样高难度运用水的艺人，王步是第一人。该鲶鱼的其它部位如鱼鳍鱼尾等处的浅淡明快而又厚实的层次，也是笔锋不触及坯胎的分水技巧实现的。他在坯体上运用淌水的分水法时，不会因坯体的吸水性强而产生斑斑点点的积料，也不会因分

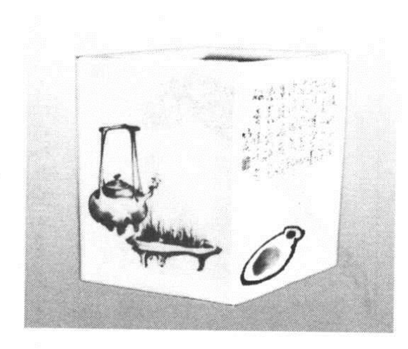


图 8－10　王步・青花清赏四方瓶　李会中藏

水料在坯体上的流动而造成不可收拾的被动局面，而是总能随心所欲、能放能止，达到最佳的青花效果。这一点，其实是王步顿悟绘画的结果。他曾在《青花的料色及技艺》一文中写道："青花的写意画怎样学呢？这在我国古典画家有不少优异经验，任伯年想画一个瓜，先用矾红在纸上点几点，后以饱含墨红的笔尖沾一浓墨，就此三几笔画成，现出瓜囊含子，含得紧紧的，并且皮肉俱全，像是刚才切开还在滴水一样，真是神来之笔。这种本领，我想就是我们画青花的人应该认真学习的。"可见他的青花技巧是在任伯年那里获得了绘画的灵性，所以对王步来说，画青花没有一定的固定规式，他对于匠人中往往太拘谨于必定先怎样后怎样的规式发表言论道："青花是先勾线还是先分水？我说两种方法各有长短。先勾线条，在勾了的轮廓内分水，等于填色一样，因有规定范围，宜于绘很整齐的花纹，画的人容易掌握。可是先勾线后分水，往往会将已画的线条触动，使其模糊不清，再者有了固定的范围也受拘束，特别不便于表现写意画，因它要分出轻重和阴阳自然的效果。先分水后勾线，画者可以挥洒活泼自如，不受限制，画出来的画生动，线条也保证清爽。"[7]以上王步自己的论述，都体现于图 8－9 的"青花鲶鱼图"与"青花清赏四方瓶"之中。现代王步青花，在景德镇有一致的称誉。

三、现代著名画家与新彩

著名画家光顾景德镇作瓷画，或是景德镇的艺人送瓷画材料到著名画家的家里请作瓷画，是现代陶瓷绘画时兴的事情。著名画家们直接参与陶瓷绘画，比起过去艺人把著名画家的画稿画上瓷器来，其感受与效果是不一样的。因为是画家亲自执笔，依照自己一贯的绘画经验行笔于瓷面，能保持其特有的艺术气质。尽管在瓷器上作画要达到王步那样炉火纯青的地步很难，但是现代釉上彩引进的西方新彩，能够自由调配颜色，在瓷面上画好后的效果，烧好之后能基本保持原样。所以，画家不必有因无画瓷经验而恐怕画不好的担心，尽可执料笔在瓷器上一展绘画的才能。正因为如此，现代绘画大师林风眠就曾经到景德镇留下了彩绘作品（图 8－11），其他著



图 8－11 林风眠·新彩雄鸡图 景德镇陶瓷馆藏

名画家唐云、朱屺瞻、王个簃、罗尗子、孙其峰等也都有瓷画的经历。

林风眠(1900—1991年),广东省梅县人。1918年赴法勤工俭学,进迪戎美术学校、巴黎美术学校、柏林美术学院学习。他的中西结合的艺术追求,得到过蔡元培的肯定、关心、鼓励和支持。1924年,巴黎成立留欧中国美术展览会筹委会,蔡元培为名誉会长,林风眠为筹委之一。蔡元培十分欣赏他的才华,并极力推许中西融合的艺术方向。蔡元培为展览所写的前言,说留法学生中的杰出之才"非徒模仿欧人之作而已,抑且能于中国作品中为参加欧风之试验","采中国之所长,以加入欧风,欧洲美术家既实验之,然则采欧人之所长加入中国风,岂非吾国美术家之责任耶?"[8]林风眠十分推崇蔡元培的这一主张,决心作为毕生努力的目标。1925年春,蔡元培在《巴黎万国美术工艺博览会中国会场陈列目录序》中,再次称赞林风眠,说他的国画《生之欲》"得乎技,进乎道矣!"1925年林风眠回国后,因蔡元培的推荐而担任国立北平艺专校长一职。后来又任国立杭州艺专校长、中央美术学院华东分院教授、上海画院画师,并任美协上海分会副主席、中国美术家协会顾问等。是20世纪中国"采欧人之所长加入中国风"以中西结合为特色的大艺术家。

林风眠的艺术主张,是接受蔡元培美育代宗教思想,以实现社会艺术化的理想,在深重灾难的中国尽艺术家的责任。1927年他发表的《告全国艺术界书》,指出的中国现状是:"请看今日中国社会,还有过得去的地方吗?以言经济,一面是贪官污吏以及军阀走狗们的腰缠万贯,厚榨民脂,以供其花天酒地,长大疮、养大疮、医大疮之用;一面是农工商人的汗流浃背,辛苦奔波,以其所有供给官吏兵匪之豪用,家则妻啼儿号,己则茹苦尝新!以言政治,在军事则年有战,月有战,日日有战,无时不战,而终无干戈底定之一刻!"他认为,此时代的艺术功能和力量,是美、力和调剂苦难。林风眠自己甚至创作了锁链、绞架的黑暗境遇里挣扎着受难人们的《人道》,绝望、死亡气氛的《痛苦》,表现了沉重和悲悯的感情。在他主持杭州国立艺专提出的办学口号是:"介绍西洋美术,整理中国艺术,调和中西艺术,创造时代艺术"。但1945年前后,林风眠不再画《人道》、《痛苦》

一类作品，而转向方型纸上画水墨仕女、风景、花鸟等唯美欣赏性题材。40 年代之前，他以西法为主融入中国画法，40 年代后，则常出现中西艺术的互融。对于中国艺术，虽曾画过一些岭南画派画法的画，如广州市美术馆藏传统立轴的《丹顶鹤》；但主要着眼于非文人画传统的早期中国艺术和民间艺术，如汉代画像砖、画像石、敦煌壁画、瓷器上的绘画、民间皮影和剪纸等。林风眠对民间艺术，喜欢它们的刚劲、明朗、质朴与清新，由于相对开放的无拘无束表现，而契合于西方传统富于现代性的自由创造。因此，他的作品有着东西方古典艺术都追求的和谐与平衡。也就是说，其作品既富于西方外在构成的数的和谐，又不乏东方内在情韵的即天人合一的那种和谐。例如上海美术家协会所藏《觅》，画两只沼泽地上一前一后寻食的白鹭于乌云暗淡之中，一种天苍苍、地茫茫的遥远与宁静衬托了的白鹭之动静，那外形正是恰到好处感觉的数理关系。又其线条，全然不同于文人画运笔慢、涩、拙的流畅快速，乃来自于民间瓷画的启迪。

由于引进西方，林风眠的花鸟画往往富于色彩的魅力。以光色改变笔墨的传统，是林风眠花鸟画的一大特征。由于重视对光的刻画，斑斓的色彩有了表现的可能。其色彩之主观，见于他应随节奏而随意点画的颜色。例如紫藤间白为响亮画面的节律之需，鸟肚之白则为画面主题之要，而橘红与粉绿，青莲与柠檬黄等色彩的对比，亦围绕着主题与节律点写。20 世纪初的未来派，曾在宣言中提出补色主义，强调补色“正如诗中的自由诗和音乐中的复音一样”，而善于运用补色作统一对比之美，正是林风眠的长处。不过林风眠的色彩，善于利用水墨作底，再画上颜色时，水墨底会起到丰富与厚实的作用，由之所强化的色彩对比，如辉煌的橘红、红和黄、清亮的粉绿等强刺激性对比，绝无轻漂浮艳的感觉。实际上这隐含了一种传统文气的力量。在花鸟画中善用色彩来传递心灵感觉，林风眠是 20 世纪中唯一的大师。

林风眠的新彩瓷画，是尽其多年艺术功力的一戏。景德镇陶瓷馆藏“新彩秋叶小鸟瓷盘”，常见于他晚年纸上作品。但图 8 - 11 的“新彩雄鸡图瓷板”所画雄鸡，却在他的纸上作品中少见。雄鸡形象

的敦实、精神的挺拔，被自信而简练有序地用笔表现得淋漓尽致。与他纸上绘画善于利用水墨作底来衬托颜色不同，新彩的瓷画却善于以留出白瓷来体现瓷质之美。雄鸡的羽毛尽量留白，而以淡烟黑的灰色笔画腹羽、浓烟黑如焦墨画尾羽，加上鸡冠的红色，喙的黄色，使大片的白羽具有色彩的张力感。作为背景，并没有急于用深色赶快把白羽衬托出来，只是在形体外侧的某一部分，略衬秋意的淡淡黄色而已。从而既丰富了色彩，又完整了画面。

王个簃(1896—1988 年)名贤，字启之，号个簃。别署霜茶阁。江苏海门人。1920 年入吴昌硕门下学画。曾任上海中国画院副院长，西泠印社副社长。景德镇陶瓷馆藏其“新彩牡丹图瓷盘”，一样能见深厚的书画功力。

朱屺瞻(1892—1996 年)，号起哉、二瞻老民，斋名梅花草堂、癖斯居等，江苏太仓人。早年习传统国画，青年时专攻油画，曾两次东渡日本学西画，50 年代主攻中国画。曾任上海美术家协会理事，中国美协顾问。花鸟大写意画风沉厚雄辣。景德镇陶瓷馆藏有所画的“新彩南瓜图瓷盘”。

唐云(1910—)，字大石，又名药翁，浙江杭州人。上海中国画院画师。今藏景德镇陶瓷馆的 1964 年 8 月在景德镇艺术瓷厂所作“新彩牡丹花蝶图瓷板”(图 8－12)，用笔沉稳，在老辣中见滋润，画意生动，情趣盎然。



图 8－12　唐云・新彩牡丹花蝶图
景德镇陶瓷馆藏

罗尗子(1919—1968 年)，又名崇艺、范球，湖南新化县古梅人。1948 年杭州国立艺专国画系毕业。擅长写意花鸟画，作品虽不多，却幅幅精湛，弥足珍贵。又治

中国美术史、中国工艺美术史，兼撰篆刻、国画和诗词。历任华东艺专、南京艺术学院美术系讲师，杭州西泠印社、江苏省书法印章研究会理事等。著有《北朝石窟艺术》、《中国纹样史》以及和南京艺术学院教师联合编著的《顾恺之研究资料》、《桃花坞木刻年画》、《中国工艺美术史简编》和《北朝石窟浮雕拓片选》等。60年代初，曾一度热心于画瓷盘、青花碗。张道一先生说他曾“兴致勃勃地同我大谈釉上彩如何好画，釉下彩又难以掌握”[9]。由于文革致死，作品留下甚少。

孙奇峰(1920—)，字其峰、琪峰，山东招远人。天津美术学院副院长、教授，擅长中国画、书法、篆刻。景德镇李会中先生藏有其“新彩秋江图瓷板”、“新彩石榴图瓷板”、“新彩芝兰图瓷板”、“新彩白梅图瓷板”、“新彩幽兰放香图瓷板”、“新彩秋菊图瓷板”、“新彩笋竹图瓷板”、“新彩白头双栖图瓷盘”、“新彩田家风味图瓷板”、“新彩鸲鸽红梅图瓷盘”、“新彩秋趣图瓷板”(图8-13)、“新彩竹石图瓷板”等作品。其格调清新隽雅，虽一如纸上的深厚笔墨功力，却通过了火的烧成而有异趣。



图8-13
孙奇峰·新彩秋趣图瓷板
李会中藏

四、当代景德镇的陶瓷绘画

有着千年陶瓷历史的景德镇的陶瓷绘画，正呈现出继承传统、开创未来的蓬勃生机。新中国成立之后，从国家的有关部委到省、市的各级地方政府都非常重视景德镇陶瓷的发展，而设立了完整的陶瓷教学与科研机构。教育部在景德镇创办了景德镇陶瓷学院，轻工部、江西省、景德镇市各级在景德镇分别建立了陶瓷研究所；此外景德镇市还专门建立了以收藏和研究古陶瓷为中心的景德镇陶瓷馆。近年来，随着教育事业的发展，市政府还建立了景德镇陶瓷职工大学。这些机构的建立，对于繁荣景德镇陶瓷起了不可忽视的作用。

因为各级机构中均有研究陶瓷绘画的这一块，现代陶瓷绘画研究成果之卓著亦有目共睹。其中特别是作为中国唯一陶瓷高等学府的景德镇陶瓷学院之贡献尤为突出，学院中设立的美术系，既跟全国其他艺术院校一样开设绘画的、理论的各门课程，又根据陶瓷专业的特点开设有关陶瓷绘画的各门课程，其中有青花、古彩、粉彩等的课程设置。同时景德镇职工大学等单位也兴办陶瓷艺术教育。一批一批的毕业生进入陶瓷艺术领域，渐渐改变了过去完全是由匠人组成的陶瓷行业人员素质，创新意识大大增强。总的来说，建国以来景德镇的陶瓷绘画在仿古、创新两个方面都很有成果；而自从改革开放以来，景德镇陶瓷学院、江西省陶瓷研究所更在陶瓷绘画方面不断出新，新人新作不断涌现。这里活跃的从事陶瓷绘画的艺术家，是一支值得重视的中坚力量。由于时代的原因，他们正站在接受西方艺术与继承中国传统艺术的交汇口。变化中的艺术理念，多种陶瓷工艺手段，多元化发展趋势的艺术风格，正成为当代陶瓷绘画的新的关注点。这是一个需要从理论上进行厘清的专门课题，因目前论述尚不成熟而暂且忽略。

注释：

〔1〕关于“洪宪瓷”，刘新园认为是存在的。详见香港艺术馆编:《瓷艺与画艺》(香港艺术馆，1990年版)，第75页至第78页。

〔2〕刘新园:《景德镇近代陶人录》“珠山八友”节，详见《瓷艺与画艺》(香港艺术馆，1990年版)，第64页。

〔3〕吴霭生(1886—1926)，广东南海人。少时在香港经商，1909年在景德镇创办合兴瓷庄，1912年徐仲亭创“瓷业美术研究社”，吴任社长。吴在景德镇17年于白釉、花釉方面卓有成就，其白釉肥厚、柔润，当时称之为“玉绫窑”。汪晓棠、潘匋宇、王绮等所用白瓷，多出吴氏手制。香港艺术馆编:《瓷艺与画艺》(香港艺术馆，1990年版)，第78页。

〔4〕本节资料皆源自刘新园《景德镇近代陶人录》，所举各家作品亦源自《瓷艺与画艺》(香港艺术馆，1990年版)。

〔5〕袁迪中、李会中:《挥洒淋漓、妙笔传神——王步青花的用笔与分水》，《景德镇陶瓷》，1984年第2期。

〔6〕陈孟龙:《谈谈王步青花的技巧美》,《景德镇陶瓷》,1984 年第 2 期。

〔7〕王步:《青花的料色及技艺》,《景德镇陶瓷》,1984 年第 2 期。

〔8〕朗绍君:《巨匠与中国名画·林风眠》,台湾麦克股份有限公司,1996 年版,第 7 页、第 8 页。

〔9〕张道一:《赤子的艺术》,《江苏画刊》,1985 年第 2 期。

参 考 文 献

一、工具书部分

辞海编辑委员会:《辞海》缩印本,上海辞书出版社,1990年。

辞源修订组、商务印书馆编辑部编:《辞源》,商务印书馆,1979年修订版。

臧励秋等编:《中国人名大辞典》,商务印书馆,民国22年。

方诗铭编著:《中国历史纪年表》,上海辞书出版社,1982年。

俞剑华编:《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社,1981年。

吴山主编:《中国工艺美术大辞典》,江苏美术出版社,1986年。

林树中、王崇人主编:《美术辞林·中国绘画卷》,陕西人民美术出版社,1995年。

国家出版局版本图书馆编:《古籍目录》,中华书局,1980年。

邵献图等编:《外国地名语源词典》,上海辞书出版社,1983年。

谭其骧主编:《简明中国历史地图册》,中国地图出版社,1991年。

中国古代历史地图册编辑组编:《中国古代历史地图册》,辽宁人民出版社,1984年。

宝云新舍编:《陶器大辞典》(共6卷),(日本)五月书房株式会社,昭和55年。

陈涛主编:《日汉辞典》,商务印书馆,1983年。

北京外国语学校编:《详解日汉辞典》,北京出版社,1983年。

王萍等编:《现代日汉汉日辞典》,外语教学与研究出版社,

1996 年。

史群编:《新编日语外来语辞典》,商务印书馆,1984 年。

米山寅太郎编:《广汉和辞典》,大修馆书店,昭和 57 年。

二、专著类

中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982 年。

轻工业部陶瓷工业科学研究所编著:《中国的瓷器》,轻工业出版社,1983 年修订版。

江西省轻工业厅陶瓷研究所编著:《景德镇陶瓷史稿》,生活·读书·新知三联书店,1959 年。

《中国陶瓷名著汇编》,中国书店,1991 年。

《中国外销瓷》,香港艺术馆分馆茶具文物馆出版。

朱培初著:《明清陶瓷和世界文化的交流》,轻工业出版社,1984 年。

熊寥著:《中国陶瓷美术史》,紫禁城出版社,1993 年。

陆建初著:《古陶瓷识鉴讲义》,学林出版社,1999 年。

(清)朱琰撰,傅振伦译注:《陶说译注》,轻工业出版社,1984 年。

(日)三上次男著,李锡经、高喜美译:《陶瓷之路》,文物出版社,1984 年。

刘新园著:《明宣德官窑蟋蟀罐》,江西美术出版社,2002 年。

景德镇陶瓷学院美术系编写:《陶瓷彩绘》,江西轻工业出版社,1961 年。

孙彦点校整理:《古瓷鉴定指南》(初编、二编、三编),北京燕山出版社,1993 年。

陈文平著:《中国古陶瓷》,上海书店,2003 年。

李正中、朱裕平著:《中国青花瓷》,台湾艺术图书公司,1993 年。

毕克官著:《民窑青花》,台湾艺术图书公司,1995 年。

马希桂、赵光林著:《青花名瓷》,台湾艺术图书公司,1993 年。

毕克官著:《古瓷片》,黑龙江美术出版社,2000 年。

中国古陶瓷研究会编:《中国古陶瓷研究会 1995 年年会论文

集》，黄山书社，1995 年。

郭景坤主编：《1995 年古陶瓷科学技术国际讨论会论文集》，上海科学技术文献出版社，1997 年。

耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993 年。

小鹿编著：《中国文物序列・古代瓷器》，中国书店，1997 年。

丁叙钧著：《釉下彩绘瓷器特征、鉴定与辨伪》，上海人民美术出版社，2001 年。

关宝琮编著：《历代陶瓷款识》，辽宁画报出版社，1997 年。

张朋川、张晶著：《瓷绘霓裳——民国早期时装人物画瓷器》，文物出版社，2002 年。

朱裕平著：《中国瓷器鉴定与欣赏》，上海古籍出版社，1995 年。

（英）简・迪维斯著，熊寥译：《欧洲瓷器史》，浙江美术学院出版社，1991 年。

龙宗鑫著：《中国工艺美术史》，陕西人民美术出版社，1985 年。

中央工艺美术学院编著：《中国工艺美术史》，人民美术出版社，1983 年。

陈进海编著：《世界陶瓷艺术史》，黑龙江美术出版社，1995 年。

尚刚著：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年。

李砚祖著：《工艺美术概论》，中国轻工业出版社，1999 年。

王朝闻总主编：《中国美术史》（共 12 卷），齐鲁书社、明天出版社，2000 年。

尹定邦著：《设计学概论》，湖南科学技术出版社，2001 年。

贡布里希著：《秩序感》，湖南科学技术出版社，2000 年。

黄宾虹、邓实编：《美术丛书》（共计三集 120 册），上海神州国光社印行，戊辰年（1928）十月复印版。

周积寅著：《吴派绘画研究》，江苏美术出版社，1991 年。

萧平著：《陈淳》，吉林美术出版社，1996 年。

樊波著：《董其昌》，吉林美术出版社，1996 年。

王璜生著：《陈洪绶》，吉林美术出版社，1996 年。

杨臣彬著：《恽寿平》，吉林美术出版社，1996 年。

杨伯达著:《清代院画》,紫禁城出版社,1993年。

周积寅、近藤秀实著:《沈铨研究》,江苏美术出版社,1997年。

章培恒、骆玉明主编:《中国文学史》(上、中、下),复旦大学出版社,1997年。

孔凡礼点校:《苏轼文集》(共6册),中华书局,1986年。

徐渭撰:《徐渭集》(共4册),中华书局,1983年。

何高济、王遵仲、李申译:《利玛窦中国札记》,中华书局,1997年。

周积寅编著:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1998年。

周积寅、王凤珠著:《中国历代画目大典》,江苏教育出版社,2002年。

(宋)郭若虚著,黄苗子点校:《图画见闻志》,人民美术出版社,1983年。

黄惇等著:《中国书法史》,辽宁美术出版社,2001年。

张冠印著:《中国人物画史》,文化艺术出版社,2002年。

穆益勤编著:《明代院体浙派史料》,上海人民美术出版社,1985年。

陈高华编:《宋辽金画家史料》,文物出版社,1984年4月版。

李来源、林木编:《中国古代画论史实》,上海人民美术出版社,1997年。

侯外庐主编:《中国思想通史》,人民出版社,1980年。

葛兆光著:《中国思想史》,复旦大学出版社,2001年。

吴光等编校:《王阳明全集》,上海古籍出版社,1995年。

姜澄清著:《中国色彩论》,贵州人民出版社,1998年。

朱元璋著:《御制文集》(共20卷),明嘉靖刻本,南京博物院藏。

孔六庆著:《中国画艺术专史·花鸟卷》,江西美术出版社,即出。

孔六庆著:《黄筌画派》,吉林美术出版社,2003年。

孔六庆著:《徐熙画派》,吉林美术出版社,2003年。

三、论文类

朱戢:《试论唐代青花瓷器的产生和演变》,《江西文物》,1990年第2期。

李再华:《对唐代青花瓷器的初步认识》,《江西文物》,1990年第2期。

周世荣:《隋唐五代时期的陶瓷——长沙窑》,《中国陶瓷全集·唐五代》,上海人民美术出版社,2000年。

周世荣:《长沙窑的瓷绘艺术》,《长沙窑瓷绘艺术》,上海人民美术出版社,1994年。

王仁波:《唐三彩概说》,《中国陶瓷全集·唐五代》,上海人民美术出版社,2000年。

朱伯谦:《浙江古代瓷器的研究》,《中国古陶瓷研究》第3辑,1990年10月。

赵青云、于德云:《河南宋三彩的新发现》,《古陶瓷科学技术国际讨论会论文集》,上海科学技术文献出版社,1997年。

李汝宽:《宋青花瓷的若干阐述》,《古陶瓷科学技术国际讨论会论文集》,上海科学技术文献出版社,1997年。

张子英:《磁州窑瓷枕·绪论》,《磁州窑瓷枕》,人民美术出版社,2000年。

王莉英:《磁州窑装饰艺术》,《中国陶瓷全集·宋》(上),上海人民美术出版社,2000年。

李辉柄:《宋代北方瓷业的发展及其主要成就》,《中国陶瓷全集·宋》(上),上海人民美术出版社,2000年。

李雨苍:《谈宋代陶瓷装饰》,《景德镇陶瓷》,1990年第4期。

冯永谦:《辽代陶瓷的成就与特点》,《中国陶瓷全集·辽西夏金》,上海人民美术出版社,2000年。

姜念思:《试论辽代陶瓷的造型与装饰特点》,《中国陶瓷全集·辽西夏金》,上海人民美术出版社,2000年。

马文宽:《西夏窑》,《中国陶瓷全集·辽西夏金》,上海人民美术

出版社,2000 年。

冯永谦:《金代陶瓷简议》,《中国陶瓷全集·辽西夏金》,上海人民美术出版社,2000 年。

熊寥:《元代青花瓷器的艺术风格》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

黄云鹏:《元青花的装饰特色》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

陈定荣:《元代青花瓷造型装饰溯源》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

冯小琦:《元代"羔羊酒"铭瓶》,《中国古陶瓷研究》创刊号,1987 年 11 月。

桑坚信:《综谈元代瓷器窖藏》,《中国古陶瓷研究》第 3 辑,1990 年 10 月。

刘金娴:《元代景德镇青花瓷的艺术成就及其影响》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 1、2 期。

马希桂、王春城:《景德镇御器厂创烧年代初探》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 1、2 期。

桑坚信:《为瓷都奠基的元代景德镇窑》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 1、2 期。

吴水存:《元代纪年青花瓷器的再研究》,《明代民窑青花》,河北人民出版社,2000 年。

陈国顺:《介绍两件元代青花玉壶春瓶》,《景德镇陶瓷》,1992 年第 2 期。

杨后礼:《馆藏元代景德镇民窑青花瓷》,《中国古陶瓷研究会 1995 年年会论文集》,黄山书社,1995 年版。

叶文程:《元以后景德镇青花瓷器的外销》,《景德镇陶瓷》,1990 年第 3 期。

汤苏婴:《人物题材图案的元青花及相关问题》,《景德镇陶瓷》,1995 年第 2 期。

张永安:《"至正型"青花瓷器概说》,《陶瓷研究》,1999 年第 2 期。

张永安:《元代青花瓷画赏析》,《景德镇陶瓷》,1992 年第 4 期。

杨琮:《论元明青花瓷画艺术的发展演进》,《中国古陶瓷研究会 1995 年年会论文集》,黄山书社,1995 年版。

汪正庆:《元青花和明洪武瓷议》,《景德镇陶瓷》,1983 年第 1 期。

穆青:《元明青花瓷器边饰研究》,《明代民窑青花》,河北人民出版社,2000 年。

耿宝昌:《元代至明代中期青花釉里红瓷器概述》,《青花釉里红》(上),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999 年。

陈国顺:《上饶市出土两件元代青花玉壶春瓶》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

李华新:《介绍两件元代青花瓷器》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

丘小君、陈华莎:《景德镇明代洪武瓷新证》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

陈克伦:《景德镇洪武青花瓷器考辨》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

李铧:《试析桂林出土的洪武民窑青花瓷》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

宋良壁:《对几件正统、景泰、天顺青花瓷器的探讨》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

叶佩兰:《万历时期的青花瓷器》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

黄冬梅:《江西樟树出土的明代青花瓷器》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

曾少立:《桂林出土的几件青花瓷器》,《江西文物》,1990 年第 2 期。

熊寥:《明代官窑艺术》,《景德镇陶瓷》,1992 年第 4 期。

张宁、赵光林:《略论景德镇官窑青花瓷器》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 1、2 期。

吴水存:《南京及其它地区明墓出土的青花、釉里红瓷器的研

究》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

赵宏:《明代陶政研究》,《陶瓷研究》,1999年第1期。

甑励:《明代景德镇青花制瓷业述略》,《景德镇陶瓷》,1986年第3期。

冯先铭:《明永乐宣德青花瓷器对于外来影响》,《中国古陶瓷研究》第二辑。

范凤妹:《江西明王室墓葬出土的瓷器》,《景德镇陶瓷》,1994年第3期。

郭学雷:《明天顺七年青花筒式炉探讨》,《景德镇陶瓷》,1992年第1期。

黄颐寿:《成化青花灵芝纹香炉》,《景德镇陶瓷》,1983年第1期。

王莉英:《五彩斗彩概说》,《五彩·斗彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年。

吕成龙:《明隆庆景德镇官窑瓷器综述》,《景德镇陶瓷》,1993年第3期。

姚澄清、姚连红:《试析广昌纪年墓出土的景瓷瓷画特色》,《景德镇陶瓷》,1992年第1期。

姚澄清、姚连红:《江西明万历外销瓷盘的新发现——四论江西纪年墓出土的"芙蓉手"》,《古陶瓷科学技术国际讨论会论文集》,上海科学技术文献出版社,1997年。

张文崟:《明万历青花开光松鹤纹盘》,《景德镇陶瓷》,1989年第2期。

饶晓晴:《明代景德镇民间青花中的道家哲学内涵考》,《景德镇陶瓷》,1989年第1期。

胡雅蓓:《明代景瓷艺术成就及其影响》,《景德镇陶瓷》,1991年第4期。

赵明景:《明代景德镇民窑青花瓷综述》,《中国古陶瓷研究会1995年年会论文集》,黄山书社,1995年。

苏伏涛、周宁:《云南古陶瓷的烧造工艺及其装饰纹样赏析》,

《中国古陶瓷研究会 1995 年年会论文集》，黄山书社，1995 年。

阮平尔、蔡乃武：《浙江加彩瓷器的研究——兼谈釉下彩起源及相关问题》，《中国古陶瓷研究》第 3 辑，1990 年 10 月。

耿宝昌：《明代中晚期青花釉里红瓷器概述》，《青花釉里红》（中），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港），1999 年。

穆青：《明代民窑青花》，《明代民窑青花》，河北人民出版社，2000 年。

叶佩兰：《故宫藏带款识的明代民窑青花瓷器》，《景德镇陶瓷》，1986 年第 3 期。

曹淦源：《景德镇明代民间青花的审美价值》，《景德镇陶瓷》，1986 年第 3 期。

傅宋良：《从几件藏瓷浅议明末民窑青花瓷》，《江西文物》，1990 年第 2 期。

黄云鹏：《试论民间青花瓷的装饰特色》，《景德镇陶瓷》，1991 年第 4 期。

朱戢：《景德镇明代早期民窑瓷器鉴赏与研讨》，《明代民窑青花》，河北人民出版社，2000 年。

赵明景：《景德镇明代民窑青花纹样的特色》，《陶瓷研究》，1998 年第 4 期。

郭学雷：《崇祯、顺治年间的景德镇青花瓷器研究》，《明代民窑青花》，河北人民出版社，2000 年。

程云：《试析明、清民间青花人物瓷画的漫画味》，《景德镇陶瓷》，1992 年第 4 期。

胡雁溪：《介绍几件明末清初青花外销瓷盘》，《景德镇陶瓷》，1994 年第 3 期。

陈志钧：《晚明景德镇民窑青花瓷在北京市场的地位》，《景德镇陶瓷》，1986 年第 3 期。

鲁芬芳：《明清瓷款识的鉴别》，《陶瓷研究》，1999 年第 2 期。

王建华：《清宫珐琅彩瓷综述》，《景德镇陶瓷》，1994 年第 4 期。

赵宏：《清代宫廷行瓷事考》，《陶瓷研究》，1997 年第 4 期。

曹淦源:《“臧窑”瓷样设计者——刘源散论》,《景德镇陶瓷》,1992年第2期。

刘志国译:《康熙官窑的特色》,《陶瓷研究》,1999年第2期。

曲居仁:《清代五彩、洋彩和珐琅彩的发展演变》,《陶瓷研究》,1998年第3期。

耿宝昌:《清代青花釉里红瓷器概述》,《青花釉里红》(下),上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年。

蔡毅:《“铜禁”为雍正官窑发展带来了机缘》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

李纪贤:《论康雍乾瓷器造型艺术》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

曹淦源:《景德镇清代康雍乾三朝陶瓷艺术的审美特征》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

冯素阁、宋良壁:《略述五彩、粉彩与广彩瓷器》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

叶佩兰、蔡毅:《珐琅彩粉彩概述》,《珐琅彩·粉彩》,上海科学技术出版社、商务印书馆(香港),1999年。

黄云鹏:《粉彩及其产生与发展》,《景德镇陶瓷》,1981年第1期。

王建华:《乾隆朝官窑仿汝、官、哥窑的瓷器》,1993年第3期。

傅振伦:《唐英生卒年及其业绩再释》,《景德镇陶瓷》,1991年第2期。

耿宝昌:《蒋祈和唐英》,《景德镇陶瓷》,1992年第2期。

耿宝昌:《谈唐英款的瓷器及其它》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

汪庆正:《唐英和清雍正时期的制瓷成就》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

李知宴:《唐英款青花花卉供瓶》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

甑励:《唐英与景德镇》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

傅振伦、甑励:《唐英瓷务年谱长编》,《景德镇陶瓷》,1982年第2期。

胡雅蓓:《康熙民窑青花瓷的装饰特色》,《景德镇陶瓷》,1989年第3、4期。

胡雅蓓:《浅谈康熙朝民间青花瓷生产》,《江西文物》,1990年第2期。

余家栋、伯敏:《江西万安县出土的民窑青花瓷试析》,《江西文物》,1990年第2期。

徐巍:《明代民窑青花瓷绘艺术新探》,《陶瓷研究》,1996年第2期。

刘拾云:《民间风情的绚丽图卷——青花瓷中的民俗艺术》,《陶瓷研究》,1996年第2期。

程亦胜:《浙江安吉发现清代青花瓷窑址》,《景德镇陶瓷》,1990年第2期。

关善明:《二十世纪前期的中国瓷器》,《瓷艺与画艺——二十世纪前期的中国瓷器》,香港艺术馆,1990年。

刘新园:《景德镇近代陶人录》,《瓷艺与画艺——二十世纪前期的中国瓷器》,香港艺术馆,1990年。

朱锦鸾:《二十世纪前期绘瓷名家》,《瓷艺与画艺——二十世纪前期的中国瓷器》,香港艺术馆,1990年。

刘昌兵:《浅绛彩瓷艺》,《陶瓷学报》,2002年第4期。

陈孟龙:《谈谈王步青花的技巧美》,《景德镇陶瓷》,1984年第2期。

袁迪中、李会中:《挥洒淋漓、妙笔传神——王步青花的用笔与分水》,《景德镇陶瓷》,1984年第2期。

王步:《青花的料色及技艺》,《景德镇陶瓷》,1984年第2期。

王声怀、王恩怀:《王步生平简介》,《景德镇陶瓷》,1984年第2期。

傅振伦:《中国古陶瓷文献学》,《景德镇陶瓷》,1992年第4期。

邓禾颖:《试论波斯文化与唐代陶瓷的关系》,《陶瓷研究》,1999

年第3期。

(英)玛格丽特·梅德雷著,于集旺译:《论伊斯兰对中国古瓷的影响》,《景德镇陶瓷》,1987年第3期。

冯小琦:《景德镇民窑青花瓷的对外传播》,《景德镇陶瓷》,1986年第3期。

漆德三:《中国瓷器在外国博物馆》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

邓白:《论民间青花瓷器的装饰艺术》,《景德镇陶瓷》,1986年第3期。

陈孟龙:《民间青花艺术魅力初探》,《景德镇陶瓷》,1986年第3期。

毕克官:《民窑青花瓷画的艺术特色》,《景德镇陶瓷》,1986年第3期。

黄云鹏、甑励:《景德镇民间青花瓷器》,《中国陶瓷·景德镇民间青花瓷器》,上海人民美术出版社,1994年。

毛兆延:《我国古代青花色料来源刍议》,《景德镇陶瓷》,1993年第1、2期。

罗学正:《青花瓷产生与发展规律探讨》,《江西文物》,1990年第2期。

刘拾云:《青花瓷文化探析》,《陶瓷研究》,1998年第3期。

闵正国:《孙廷林和晚清御窑瓷》,《江西文物》,1990年第2期。

冯先铭、冯小琦:《荷兰东印度公司与中国瓷器》,《江西文物》,1990年第2期。

叶文程、罗立华:《中国青花瓷器的对外交流》,《江西文物》,1990年第2期。

曹淦源:《"婴戏图"试论》,《景德镇陶瓷》,1987年第4期。

俞军:《民间青花婴戏图的装饰艺术》,《陶瓷研究》,1999年第2期。

陈敏:《论婴戏图的传统理念和现代审视》,《陶瓷研究》,2003年第1期。

方复:《瓷苑古彩图案装饰谈》,《景德镇陶瓷》,1988年第2期。

熊汉中:《陶瓷上的"鱼纹"装饰》,《景德镇陶瓷》,1988年第1期。

吕成龙:《谈我国历代陶瓷上的龙》,《景德镇陶瓷》,1988年第4期。

支品泰:《漫谈"龙"纹饰于陶瓷的起源》,《景德镇陶瓷》,1992年第3期。

张依薇:《陶瓷中的吉祥图案与传统文化》,《景德镇陶瓷》,1991年第2期。

孙天健、巢雪安:《青花釉里红的发展历程及其文化内涵》,《景德镇陶瓷》,1996年第4期。

熊寥:《景德镇陶瓷专科教育的原始雏形——景仰书院》,《景德镇陶瓷》,1983年第2期。

《瓷国唯一瓷业高等学府——景德镇陶瓷学院》,《景德镇陶瓷》,1990年第3期。

瓷石:《我国第一个陶瓷实业公司》,《景德镇陶瓷》,1984年第4期。

孔六庆:《论新石器时代的陶器绘画》,《陶瓷学报》,2003年第4期。

孔六庆:《论陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟画》,《陶瓷学报》,2002年第4期。

孔六庆:《论北方陶瓷绘画的磁州窑瓷绘》,《陶瓷学报》,2003年第3期。

孔六庆:《论唐代长沙窑陶瓷绘画》,《陶瓷研究》,2003年第3期。

孔六庆:《论彩陶艺术中的花鸟装饰》,《陶瓷研究》,1996年第2期。

孔六庆:《论三国两晋南北朝陶瓷花鸟装饰》,《陶瓷研究》,1996年第3期。

孔六庆:《论唐宋时期陶瓷花鸟装饰・一》,《陶瓷研究》,1996年

第 4 期。

孔六庆:《论唐宋时期陶瓷花鸟装饰·二》,《陶瓷研究》,1997 年第 1 期。

孔六庆:《论唐宋时期陶瓷花鸟装饰·三》,《陶瓷研究》,1997 年第 2 期。

孔六庆:《论元明清时期陶瓷花鸟装饰·一》,《陶瓷研究》,1997 年第 3 期。

孔六庆:《论元明清时期陶瓷花鸟装饰·二》,《陶瓷研究》,1997 年第 4 期。

孔六庆:《论元明清时期陶瓷花鸟装饰·三》,《陶瓷研究》,1998 年第 1 期。

孔六庆:《论明清版画对明清彩瓷的影响作用》(上),《浙江工艺美术》,1998 年第 4 期。

孔六庆:《论明清版画对明清彩瓷的影响作用》(下),《浙江工艺美术》,1999 年第 1 期。

孔六庆:《论传统古彩的用线意念》,《景德镇陶瓷》,1999 年第 4 期。

孔六庆:《论陶瓷美术的工笔花鸟画教学》,《景德镇陶瓷》,1996 年第 1 期。

孔六庆:《陶瓷装饰展开》,《陶瓷研究》,1999 年第 1 期。

孔六庆:《景德镇陶瓷:跨世纪的思考》,《陶瓷研究》,1998 年第 2 期。

孔六庆:《谈成化斗彩和青花五彩》,《景德镇陶瓷》,1987 年第 1 期。

孔六庆:《谈明清时期的彩绘》,《南京艺术学院学报》,1987 年第 4 期。

孔六庆:《谈传统古彩装饰类型与构思角度》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 3 期。

孔六庆:《谈传统古彩装饰类型与构图角度》,《景德镇陶瓷》,1993 年第 4 期。

孔六庆:《新石器时代花鸟艺术轨迹》,台湾《鉴赏》杂志,1992年第1期。

孔六庆:《商周时代花鸟艺术轨迹》,台湾《鉴赏》杂志,1992年第2期。

孔六庆:《春秋战国时代花鸟艺术轨迹》,台湾《鉴赏》杂志,1992年第3期。

孔六庆:《论中国古代陶塑艺术精神》,全国古陶瓷年会论文,1987年12月。

(日)中野徹著,孔六庆译:《中国古代陶瓷的器型与纹样》(上),《陶瓷研究》,1987年第3期。

(日)中野徹著,孔六庆译:《中国古代陶瓷的器型与纹样》(下),《陶瓷研究》,1987年第4期。

(日)中野徹著,孔六庆译:《隋唐陶瓷的纹样》,《陶瓷研究》,1989年第2期。

(日)中野徹著,孔六庆译:《宋代陶瓷的纹样》,《陶瓷研究》,1989年第3期。

(日)中野徹著,孔六庆译:《中国明瓷的纹样》,《陶瓷研究》,1993年第3期。

(日)长谷部乐尔著,孔六庆译:《清朝的彩绘瓷器》,《景德镇陶瓷》,1992年第1期。

(日)矢部良明著,孔六庆译:《景德镇民窑的展开》(上),《景德镇陶瓷》,1989年第1期。

(日)矢部良明著,孔六庆译:《景德镇民窑的展开》(下),《景德镇陶瓷》,1989年第2期。

孔六庆:《陶瓷实验室建设》,《艺苑》,1996年第4期。

孔六庆:《困惑的艺术》,《江苏省美术理论文集》,1989年。

孔六庆:《花鸟画创作本源探》,台湾《茶与艺术》,1990年第12期。

孔六庆:《工笔花鸟画,站定后继续走》,台湾《茶与艺术》,1990年第12期。

孔六庆:《我的工笔花鸟画艺术观》,《艺苑》,1994 年第 2 期。

孔六庆:《中国文化中的工笔花鸟画》,《艺苑》,1995 年第 2 期。

孔六庆:《自然就是美》,台湾《鉴赏》杂志,1992 年第 3 期。

孔六庆:《仿真作品的内蕴》,台湾《鉴赏》杂志,1992 年第 3 期。

孔六庆:《谈西方画论的"模仿自然"观念》,《美术与设计》,2002 年第 1 期。

孔六庆:《论宫廷院体花鸟画四种形态》,《美术》,2002 年第 10 期。

孔六庆:《"黄徐体异"探微》,《故宫文物月刊》,2002 年第 3 期。

孔六庆:《继往开来——明代院体花鸟画研究》,2003 年南京艺术学院博士论文。

四、画册类

中国陶瓷全集编辑委员会编:《中国陶瓷全集》共 15 卷,上海人民美术出版社,2000 年。

中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·工艺美术编·陶瓷》(上、中、下),上海人民美术出版社,1991 年。

中国陶瓷编辑委员会编:《中国陶瓷·长沙铜官窑》,上海人民美术出版社,1994 年。

中国陶瓷编辑委员会编:《中国陶瓷·景德镇民间彩绘瓷器》,上海人民美术出版社,1994 年。

中国陶瓷编辑委员会编:《中国陶瓷·景德镇民间青花瓷器》,上海人民美术出版社,1994 年。

相和彻夫主编:《世界陶瓷全集》(共 19 卷),(日本)小学馆,昭和 57 年。

世界美术大全集编集委员会编:《世界美术大全集·东洋编》(共 17 卷),(日本)小学馆,2001 年。

河姆渡遗址博物馆编:《河姆渡文化精粹》,文物出版社,2002 年。

桂林博物馆编:《靖江藩王遗粹——桂林博物馆珍藏明代梅

瓶》,上海人民美术出版社,2000年。

张朋川主编:《黄河彩陶》,浙江人民美术出版社,2000年。

左汉中主编:《湖南民间美术全集·民间陶瓷》,湖南美术出版社,1994年。

周世荣编:《长沙窑瓷绘艺术》,上海人民美术出版社,1994年。

长谷部乐尔编著:《陶瓷大系·磁州窑》,(日本)平凡社,1974年。

矢部良明编著:《陶瓷大系·元代染付》,(日本)平凡社,1974年。

藤冈了一编著:《陶瓷大系·明代赤绘》,(日本)平凡社,1972年。

斋菊藤太郎编著:《陶瓷大系·吴须赤绘·南京赤绘》,(日本)平凡社,1976年。

上海博物馆编:《上海博物馆中国古代陶瓷馆》,上海古籍出版社,1996年。

上海博物馆编:《上海博物馆藏瓷选集》,文物出版社,1979年。

上海博物馆编:《上海博物馆》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

天津艺术博物馆编:《天津艺术博物馆》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

中国历史博物馆编:《中国历史博物馆》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

湖南省博物馆编:《湖南省博物馆》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

南京博物院编:《南京博物院》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

河南省博物馆编:《河南省博物馆》,(日本)讲谈社、(中国)文物出版社,1983年。

台北故宫博物院编:《故宫藏瓷图录》,(日本)讲谈社,1974年。

上海人民美术出版社编:《宋代民间陶瓷纹样·磁州窑型》,上

海人民美术出版社，1960 年。

日本学习研究社编：《明瓷名品目录》，(日本)学习研究社，昭和 57 年。

香港艺术馆编：《天民楼藏瓷》，香港艺术馆，1987 年。

景德镇陶瓷艺术整理委员会编：《景德镇陶瓷艺术》，人民美术出版社，1964 年。

钱振东主编：《清代瓷器鉴赏》，上海科学技术出版社，1995 年。

李砚祖、孙建君主编：《中国传世名瓷鉴赏》，中国摄影出版社，2002 年。

廖宝秀主编：《中华五千年文物集刊·瓷器篇》(一、二、三)，台北故宫博物院，1992 年。

张子英编：《磁州窑瓷枕》，人民美术出版社，2000 年。

叶佩兰编：《元代瓷器》，九州图书出版社，1998 年。

穆青编：《明代民窑青花》，河北人民出版社，2000 年。

刘明编：《辨识明代民窑青花碗》，湖北美术出版社，2002 年。

耿宝昌主编：《青花釉里红》(上、中、下)，上海科学技术出版社、商务印书馆(香港)，1999 年。

王莉英主编：《五彩·斗彩》，上海科学技术出版社、商务印书馆(香港)，1999 年。

叶佩兰编：《五彩名瓷》，台湾艺术图书公司，1996 年。

叶佩兰编：《斗彩名瓷》，台湾艺术图书公司，1993 年。

马希桂、熊寥编：《官窑名瓷》，台湾艺术图书公司，1993 年。

杨永善编：《民间陶瓷》，台湾艺术图书公司，1994 年。

杉村勇造编著：《陶瓷大系·清代官窑》，(日本)平凡社，1973 年。

叶佩兰主编：《珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社、商务印书馆(香港)，1999 年。

胡雁溪编：《清代民窑青花瓷》，世界图书出版公司，1995 年。

王瑞华编：《辨识清代民窑青花碗》，湖北美术出版社，2002 年。

冯先铭、耿宝昌主编：《清盛世瓷选粹》，紫禁城出版社，1994 年。

香港艺术馆编:《瓷艺与画艺——二十世纪前期的中国瓷器》,香港艺术馆,1990年。

胡尚德编:《景艺堂藏瓷》,江西美术出版社,2001年。

谭旦冏编著:《中国陶瓷》(5卷本),台北光复书局,1982年。

彭适凡主编:《中国古陶瓷》,台湾艺术图书公司,1994年。

朱裕平编:《中国陶瓷综述》,台湾艺术图书公司,1996年。

冯先铭主编:《中国古陶瓷图典》,文物出版社,1998年。

左汉中、李智勇编:《中国民间青花瓷画》,湖南美术出版社,1995年。

国家文物局主编:《中国文物精华大辞典·陶瓷卷》,上海辞书出版社、商务印书馆(香港),1997年。

熊寥编:《景德镇陶瓷艺术》(古代部分),江西美术出版社,1994年。

熊寥编:《中国历代青花画典》(人物、动物卷),中国美术学院出版社,1995年。

中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·绘画编》(共20卷),人民美术出版社、上海人民美术出版社,1986年至1991年。

江苏美术出版社编:《老古董·陶瓷》,江苏美术出版社,1996年。

王树村编著:《中国民间年画史图录》,上海人民美术出版社,1991年。

天津人民美术出版社编:《元四家画集》,天津人民美术出版社,1994年。

天津人民美术出版社编:《沈周书画集》(上、下卷),天津人民美术出版社,1993年。

天津人民美术出版社编:《林良吕纪画集》,天津人民美术出版社,1997年。

天津人民美术出版社编:《陈淳精品画集》,天津人民美术出版社,2000年。

天津人民美术出版社编:《徐渭精品画集》,天津人民美术出版

社,2000 年。

翁万戈主编:《陈洪绶》(上、中、下卷),上海人民美术出版社,1997 年。

故宫博物院编:《故宫博物院藏清代宫廷绘画》,文物出版社,1995 年。

人民美术出版社编:《恽寿平精品集》,人民美术出版社,1993 年。

插图名录

一、彩图部分

二、黑白图部分

馆藏



后　记

该著的研究，与我 20 多年来在南艺的教学工作有密切关系。我在 1982 年毕业后留校任教设计学院陶瓷专业的工笔花鸟课，接着教与工笔花鸟课相关的陶瓷粉彩、古彩课，这使我经常跑景德镇拜访专家而接触古今景德镇陶瓷，于是边学习中国陶瓷史，边就陶瓷彩绘瓷专题不断写出论文。由于在这同时，我还不断地创作工笔花鸟画和进行中国花鸟画史研究，从而自然而然地不仅在画法方面，还在史论研究方面联系了绘画与陶瓷。由此所奠定的基础，使我关注了“中国陶瓷绘画”的历史存在，并将其作为一个学术概念去研究。

不过，以此去写专著，是在我攻读了中国绘画史博士研究生的第二年。这是与好友邬烈炎教授探讨研究课题时确定的。当时很快理出了十多万字的大纲。但是，虽然自己积累了一定的研究基础，真要系统地写下去，一个接一个的问题还是纷至沓来，因为毕竟涉足的是前人尚未做过的研究课题。也罢，我正好要把精力集中到博士论文的研究中去，于是就转移了注意力，把那大纲放在了一旁。但我没有忘记她，不时会咀嚼到对中国陶瓷绘画的诸如历史分期、风格、性质以及考古等方面的问题。做博士论文期间，我常泡南京图书馆古籍部，偶遇了东南大学出版社的刘庆楚副编审，说来真有缘，我们是那么的一见如故，以后的接触中，自然聊到了“中国陶瓷绘画”这个课题，他凭着敏锐的学术直觉感到了该课题的出版价值，就要了我以前写的大纲回去进行有关论证，大约半年以后告诉我，该课题他们想作为东南大学出版社重点学术专著列入出版计划。

我全力投入该著的再写作中，不仅在博士学位论文通过并获得

学位后，还在写完了数十万字的《中国画艺术专史·花鸟卷》第三稿并送交中国美术学院王伯敏教授审稿之后。这时拾起来再写，似乎一下子明朗了许多。大概因为我博士论文做的是明代院体花鸟画研究，又有八年来埋头写作、几易其稿的中国花鸟画史研究，这些，很大程度上帮助了我从绘画史的角度去认识历史中的陶瓷绘画，从而能默契陶瓷绘画与绘画的两者关系。而为该默契加码的，还有这几年我执教的中国美术史、中国陶瓷史两门史论课，对我的该课题研究起推波助澜之功。

拙著的序，是东南大学张道一教授、清华大学美术学院杨永善教授在百忙中为我写的。两位教授是当代中国学术界卓有成就并德高望重的著名学者，我深深倾慕的学术前辈。他们的时间极其宝贵，平时除了学术研究和博士生教学等繁重的工作外，还要操心于中国艺术学科发展那样的国家大事。就是在这样的情况下，他们不辞劳苦地挤出时间为我认真看稿而作序。他们是那样的平易近人，和蔼可亲，并且都如期把写好的序交给我。在这过程中，我深深感受到他们那种大学者的人格精神，我会把这种精神铭刻于心。对于张道一教授，我永远忘不了 15 年前所聆听的他为南艺青年教师做讲座时说的一句话："研究要善于在自己的教学实践中去发现和深化课题。"拙著正是这样实践出来的，此乃我请张道一教授作序的内心感情。对于杨永善教授，我从 20 多年前踏进陶瓷教研室起就读他的专著，再从近到我的同事们、远到他到过的一些地方如宜兴、景德镇等地所留下的口碑而熟悉他的，他在陶瓷艺术方面的学术造诣之高，我深深敬佩。这也成为我请杨永善教授作序的内心感情。借此机会，我向两位教授致以衷心的感谢，祝他们健康长寿！合家幸福！我几次到张教授家都受到师母的热情接待，也借此机会感谢师母，祝师母健康长寿！

拙著付梓之际，我的心中还充满了对许多人的感谢。

第一，感谢两位恩师李长白教授和周积寅教授。恩师李长白教授曾教我工笔花鸟画七年，此后常常过问我的创作；恩师周积寅教授指导我史论研究多年并是我的导师。两位恩师的人品和学问对

我的影响至深。我每前进一步，都渗透了他们的关爱。拙著不少方面得到恩师周积寅教授与师母的指导和帮助，在此致以感谢！

第二，感谢学校领导和师友对我的帮助。这几年中我有过困难：即爱人移民加拿大一段时间后不想呆下去了，回国后重返原单位工作遇阻，是学校领导出面疏通解决的，这为我静心做学问提供了安定的环境。设计学院领导也处处关心我，对内在各方面营造安心研究的氛围，对外在各方面为我争取荣誉，拙著从研究到出版，无不倾注了他们的关心与支持。而我周围的老师、同事们，与我在多年来的相处中形成了学术研究并互相帮助的氛围，我做许多事情都得到过他们的帮助，本书的出版亦莫能外，例如拙著中的陶瓷工艺方面问题，长年来我多次请教过平友舜老师，拙著版式设计方面我得到邬烈炎、姚翔宇老师的关心，而能请张道一教授为我作序，则是张抒老师帮我实现了愿望，借此机会一并致以感谢！

第三，感谢景德镇师友们长期对我的帮助。景德镇陶瓷学院前美术系主任余进宝教授是我 1984 年就结识的老朋友，由于他的关系，我认识了景德镇陶瓷馆的一批学者，从此他们一直支持我的研究工作，我也与他们结下了深厚的友谊。他们是：高级工艺美术师李会中先生、姚克勤先生，前任馆长陈孟龙先生，现任馆长刘昌兵先生，中国陶瓷史研究专家、景德镇陶瓷学院美术系欧阳世彬教授。他们多次把研究心得说给我听，如欧阳教授指出历史上曾有青花在釉上画的工艺并赠给我明代民窑青花瓷片实物，李会中老师指出釉上彩早在明代就有成功烧造等等，乃他们尚未发表的研究发现。陈孟龙馆长曾两度为我认真看稿，特别是最近一次看稿令我感动，那是在上海做了大手术回景德镇休养时为我阅稿的，他字斟句酌，把意见一一写出，他有著作等身的学术经历，所提意见准确、深刻。刘昌兵馆长与我同出于周积寅教授门下，这使我与景德镇陶瓷馆的关系特别有一种“继往开来”的意味，所以研究中只要我需要的，他像先贤们一样及时提供帮助，如拙著中所用的林风眠、唐云等珍贵的釉上彩作品图片就是景德镇陶瓷馆藏品，那是他专门请人拍摄了寄给我的。借此机会，我还要感谢在景德镇的各级学术刊物如《陶瓷

学报》、《陶瓷研究》、《景德镇陶瓷》，多年来经常发表我的论文并越来越给予特别的学术信任，这对我是很大的支持，所以我也要向这些学术刊物的主编和编辑致以衷心的感谢。

在景德镇师友中，我不能不特别说说李会中老师。我们是忘年交，余进宝教授介绍我认识他时，我才大学毕业两年，而他已是深有造诣的古陶瓷研究专家。他没有架子，与我结交 20 年来不知给过我多少帮助。他把多年实践的切身感受一一向我道明，每有考古新发现总告诉我，我每篇研究文章发表，都深系着他的心。当他知道拙著的想法后，更在方方面面作有力支持：赠我自创刊以来的《景德镇陶瓷》全套杂志；把多年来翻拍积累的几大包陶瓷图片整理好后赠我；他有丰富的陶瓷藏书，只要我需要，随时邮寄给我；还在书店、朋友那里发现我所需要的书籍，千方百计为我的研究出力。他的为人，信而诚，行有义，心如朗月般明净，我一生中能有这样的良师益友，足以引为贵。借此机会向他表示特别的敬意和衷心感谢。

最后，感谢妻子皮莹对我的支持。多年来，她是我事业中的重要角色，平时除了操劳家务外，资料的整理、特别是电脑处理文字、图片等许多工作则是她包揽的事情；我能出研究成果，她是一个后盾。本书付梓之际向她道一声："衷心感谢！"

孔六庆　癸未岁末于南京艺术学院黄瓜园